André Chastel

artă şi umanism la florenţa pe vremea lui lorenzo magnificul

Editura Meridiane

André Chastel

artă şi umanism la florenţa pe vremea lui lorenzo magnificul

STUDII ASUPRA RENAȘTERII ȘI UMANISMULUI PLATONICIAN

Vol I.

Traducere de
SMARANDA ROȘU și
GRIGORE ARBORE

Cuvînt inainte de
GRIGORE ARBORE

Scanned with OKEN Scanner

FLORENȚA CA CENTRU AL SINTEZELOR ARTISTICE ALE RENAȘTERII

Nici un cercetător al istoriei Renașterii în general și al istoriei artei acesteia în particular nu a putut să nu se raporteze într-un fel sau altul, în ultimele două decenii, la lucrarea ilustrului istoric de artă francez ANDRÉ CHASTEL*, *Art et humanisme*

---

* ANDRÉ CHASTEL, doctor es lettres, s-a născut la 15 noiembrie 1912 la Paris. Din 1933 efectuează studii pe lîngă École Normale Superiore. Deja de la o dată anterioară interesele sale vizau direcția de studii promovată de Henri Focillon. Între 1945 și 1949, André Chastel îndeplinește funcția de asistent pentru disciplina Istoria artei la Sorbona. În 1949 funcționează pe lîngă Universitatea Yale (Focillon Fellowship). În 1951 este numit director de studii pentru istoria Renașterii pe lîngă École Pratique des Hautes Études. În 1955 devine profesor titular de istoria artei moderne la Sorbona. În 1970 este numit profesor la Collège de France. În 1977 conferențiază la National Gallery din Washington în cadrul cunoscutelor cicluri de prelegeri purtînd numele lui Andrew Mellon. În paralel cu munca de cercetare și universitară, André Chastel a avut o destul de susținută activitate publicistică legată de istoria și critica de artă. Din 1950 colaborează periodic la *Le Monde*. Prestigiul lucrărilor sale a făcut ca în 1961 să fie ales secretar al Comitetului internațional de istoria artei, organism al cărui vicepreședinte a devenit în 1969.

Ofițer al Legiunii de Onoare din 1974, membru al renumitului Institut de France din 1975, André Chastel a fost ales ca: membru în Accademia dei Lincei (1976), Foreign Honorar member în American Academy of Arts and Sciences (1975), Correspondent Fellow in British Academy (1976).

Publicațiile sale cele mai importante, la care vom face referiri directe în textul de față, sînt: *Leonardo da Vinci par lui même*, ed. Nagel, Paris, 1952; *Marsile Ficin et l'art*,

à Florence au temps de Laurent Le Magnifique, distinsă în 1961 de către Academia Franceză cu Prix Bordin.

Interesul pentru cartea respectivă nu provenea, desigur, din noutatea temei. Studii parțiale asupra raporturilor dintre creația unor artiști de seamă și mișcarea umanistă mai fuseseră publicate și fuseseră deja receptate cu repeziciune în lumea istoricilor artei. Asupra acestui raport au punctat de altfel cu insistență în studiile lor reprezentanții școlii formate în jurul Institutului Warburg cu care André Chastel a întreținut încă din anul 1934 — prin F. Saxl și E. Panofsky — raporturi strînse. Ele l-au stimulat pe istoricul de artă francez în direcția investigațiilor cu caracter interdisciplinar astfel încît încă din primele studii Chastel a încercat să ofere o lectură multidimensională, cu ample deschideri spre orizontul cultural de referință, a operei de artă. Legăturile cu mari istorici francezi preocupați de probleme metodologice, precum Lucien Febvre și Augustin Renaudet, precum și cu istorici de artă de amplitudinea italianului Roberto Longhi, au contribuit la definirea stilului analitic caracteristic lucrărilor lui Chastel, autor pentru care esențială a rămas degajarea stratului fecund al ideilor generatoare de forme și luarea în considerare a acestora precum elemente

---

ed. E. Droz, Geneva, 1954; *L'art italien*, 2 vol., ed. Larousse, Paris, 1956 (trimitem aici la ediția Sansoni, Florența, 1958); *Botticelli*, ed. Silvana, Milano, 1958; *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Presse universitaire de France, Paris, 1959; *L'Europe de la Renaissance. L'Age de l'Humanisme* (în colaborare cu Robert Klein), ed. Deux Mondes, Paris, 1963 (vezi versiunea italiană apărută la Electa Editrice, Milano, 1964); *Renaissance méridionale, Italie*, 1460—1500, Gallimard, Paris, 1965; *Le grand atelier de l'Italie*, 1460—1500, Gallimard, Paris, 1965; *Le Mythe de la Renaissance*, Skira, Geneva, 1966; *La crise de la Renaissance*: 1520—1600, Skira, Geneva, 1967 și, în fine, monumentala lucrare în 2 volume, *Fables, formes, figures*, Flammarion, Paris, 1980, unde sînt reunite studii publicate de-a lungul anilor în diferite publicații.

Acțiunea stimulativă pe care munca de cercetare a lui André Chastel a avut-o și o are asupra istoriei artei franceze, s-a exercitat în special prin intermediul revistelor *Art de France* (1961—1964) și *Revue de l'Art* (după 1968).

Scanned with OKEN Scanner

semnificative pe planul mai larg al istoriei civilizației. Nu este de aceea o întîmplare faptul că majoritatea cercetărilor lui Chastel au vizat tocmai Renașterea italiană, acea perioadă de adînci prefaceri a mentalității artistice, cînd opera de artă se propune ca o chintesență a valorilor fundamentale ale spiritului uman, într-un moment în care acesta devenea tot mai preocupat de proiecția sa în timp și în spațiu, de autodefinirea trăsăturilor sale fundamentale în funcție de o imagine asupra omului capabilă a depăși cadrul fatalmente restrîns al circumstanțelor imediate. Dar Renașterea, ca moment crucial în clarificarea sensului actului artistic, nu poate fi redusă doar la atît. Ea înseamnă, desigur, întoarcere la izvoare, la cultura antică, din dorința de a contrapune orizontului de valori ale momentului o altă lume, din dorința de a regăsi o dimensiune abandonată a omului și care trebuie reintegrată ființei sale. Tocmai această dorință de redescoperire a propriei esențe prin metodele oferite de trecut a generat, se știe, tentativa de depășire a unui stadiu ce ținea de acum de domeniul nostalgiei și nu se mai oferea decît ca reper ideal pentru o acțiune avînd drept scop îmbogățirea propriului eu, perfecționarea propriei naturi. În legătură cu aceasta un învățat de talia lui Eugenio Garin a arătat că în această a doua situație anticii deveniseră nu doar îndrumători ai umanismului, ci și învățători în știință și credință. Ei insuflau oamenilor Renașterii — arăta savantul italian într-o formulare sintetică — nu doar puritatea limbii, ci metoda care a făcut să devină posibilă nașterea unor nemuritoare capodopere.*

Nu este cazul să intrăm în aprofundarea mecanismului care a făcut ca între tendința de supunere față de modelele antice și tendința de educare la școala acestora să se nască acel circuit de energie ce a constituit coloana vertebrală a culturii și artei Renașterii. Cele două tendințe nu pot fi despărțite

---

* Eugenio Garin, *La cultura del Rinascimento*, Laterza, Bari, p. 48 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

și în cîmpul literaturii artistice a secolelor al XV-lea și al XVI-lea — pentru a ne menține în parametrii cărții ce au generat aceste rînduri — raportarea înfăptuirilor contemporane la operele antice revine cu o frecvență aproape obsedantă. Sub semnul acestei raportări stau toate aprecierile lui Antonio Averlino, zis Filarete, din tratatul său despre arhitectură compus între 1460—1464, cînd Brunelleschi și Michelozzo deja dăduseră o amprentă de neconfundat unora dintre edificiile din orașul de pe Arno. În fața acestor „nobile construcții" înfăptuite urmînd „modurile antice", Filarete, artist impregnat de cultura florentină a timpului, declară că are impresia că se naște din nou, „mi pare rinascere a vedere cosi degni hedificii"*. Și exemplele ar putea continua, culminînd probabil cu nenumărate citate din opera lui Vasari unde tentativa de egalare a anticilor și de fundamentare a unei „noi maniere", plecînd de la aceasta, este văzută ca un proces a cărui desfășurare are loc cu concursul nemijlocit al unor personalități artistice de prim ordin precum Donatello și Masaccio.**

Că procesul de *renovatio*, în sfera artei, nu era de conceput în afara reexaminării continue și atente a surselor artistice o dovedește și insistența cu care în texte revine, ca un leit-motiv, ideea că artistul trebuie să-și găsească inspirația și modelele deopotrivă în arta clasică și în natură. Încă din 1435, în tratatul său despre pictură, Alberti, preluînd un filon de gîndire exprimat clar de Ghiberti în *Commentari*, sugera pictorilor să se adreseze umaniștilor pentru alegerea temelor. Reprezentarea vizuală trebuie să ilustreze textele și pe drumul deschis de îndemnul lui Alberti vor merge de acum înainte numeroși artiști. Ba mai mult, în pictură în special, comanditarii înșiși se vor raporta la

---

* Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di Architettura*, Ed. M. Finoli-L. Grassi, Il Polifilo, Milano, 1970, cap. XIII.

** Vasari, *Le vite*, ed. Milanesi, 9 vol., Florența, 1878 (*Viețile lui Donatello și Masaccio*, vol. I) Cf. și E. Panofsky, *Renaștere și renașteri în arta occidentală*, Ed. Meridiane, București, 1974, p. 40.

Scanned with OKEN Scanner

temele clasice lăsînd ca spaţiu de manevră artistului capacitatea imaginativă şi dexteritatea tehnică generic impuse sub denumirea de *inventio**. Angajarea artei pe această cale coincide cu transformarea fermă a acţiunii de recuperare a unei identităţi ascunse în luminişurile unei străvechi vîrste de aur a umanităţii — prin care se subînţelegea, bineînţeles, epoca clasică — într-o tentativă de a alimenta cu toată moştenirea culturală, căruia umanistul i se simţea depozitar, noua ştiinţă asupra naturii şi omului. Că acest proces a fost mai vizibil la Florenţa decît în oricare parte a Italiei este un fenomen firesc. Nicăieri *studia humanitatis* nu au avut atîta vigoare ca aici; nicăieri ca în această cetate a cancelarilor ce făceau să tremure cu condeiul lor — expresia îi aparţine lui Gian Galeazzo Visconti şi se referă la Salutati — armatele aflate în conflict nu a existat un mai mare interes pentru redescoperirea omului prin intermediul *litterae*-lor umane, interes care atinge s-ar putea spune un moment culminant în intervalul cînd la Florenţa înfloreşte mişcarea neoplatonică avînd în centrul ei pe Marsilio Ficino. Un întreg complex de împrejurări a contribuit la cristalizarea în această perioadă — care coincidea în linii mari cu vremea cînd treburile Florenţei erau decise de Lorenzo sau în anturajul său — a unor orientări teoretice şi practice de o importanţă decisivă nu numai pentru definirea profilului artei florentine ca aspect particular al artei Renaşterii, ci pentru definirea acesteia din urmă în ansamblul său.

În Florenţa secolului al XV-lea se pune acut problema statutului artei şi artistului, fapt ce nu va rămîne fără urmări pe un plan mai larg. Căci revizuirea statutului artistului presupune abando-

---

** Într-o scrisoare a Isabellei d'Este, în care este vorba despre un tablou cerut, prin intermediar, lui Giovanni Bellini pentru celebrul *studiolo*, condiţia comenzii consta în *pur chel dipinga qualque historia, aut de suo inventio ne pinga una che rappresenti cosa antica et bello significato* (ca el să picteze o poveste sau fabulă antică sau ca el să picteze din imaginaţie una reprezentînd o faptă a trecutului cu o frumoasă semnificaţie).

narea condiției de executant de programe, în conformitate cu o tradiție de reprezentare și de meșteșug, și afirmarea funcției gîndirii artistice proprii prin stabilirea unor anume raporturi cu ideile vremii, cu gîndirea filosofică — fapt ce va avea repercusiuni asupra conținutului reprezentării — și cu cea științifică — fapt ce va influența asupra mijloacelor de exprimare. Pe măsură ce artistul se propune ca interpretul unui nou mod de a citi natura — în cazul pictorilor instrumentul folosit fiind perspectiva — el se va simți custodele unei științe pe care arta sa doar o exprimă. Pretenția neoplatonismului florentin de a se prezenta ca o sinteză a diverselor discipline științifice, puse sub tutela teologiei, nu putea ca atare să nu aibă ecou pe planul artei.

Afirmînd aceasta ar însemna să simplificăm cu bună știință un proces mult mai complex și nu lipsit de elemente contradictorii. Neoplatonismul „academiei" de la Careggi a avut, desigur, o importanță excepțională în definirea climatului intelectual și artistic al Florenței lui Lorenzo. Dar proiecția asupra antichității pe care el o determină în artă coincide ea oare pe deplin cu imaginea formată de umaniști asupra ei? De la Filippo Lippi și Botticelli la Michelangelo și Leonardo se parcurge o cale care, în ciuda intervalului istoric scurt, este mărturia unei evoluții. Către sfîrșitul secolului al XV-lea artistul se propune mai degrabă ca un sintetizator al unei experințe de cunoaștere decît ca un investigator al realității exterioare și al vieții spiritului cu mijloacele științei intrate în uzul artei.

*

* *

Acest drum a vrut să-l urmărească în cartea sa André Chastel. Calea pe care a ales-o este o cale ceva mai ocolită, dar de natură oricum a contribui la definirea cît mai articulată a situației particulare a artei florentine, într-un moment în care *humanitas* se impunea ca un ideal cultural al Renașterii, un ideal în virtutea căruia *studia huma-*

Scanned with OKEN Scanner

nitatis sînt chemate să își aducă o contribuție esențială la progresul omului. A formulat foarte clar această idee un istoric de importanța lui Charles Trinkhaus care insista și asupra faptului că termenul *humanitas*, acoperea și o mai largă concepție asupra omului „caracterizată de un viu interes pentru bunăstarea individului și pentru civilizația și cultura aflate pe baza vieții comune". Ambele concepții, sublinia istoricul american, își au rădăcinile în mitul umanist asupra originii civilizației în artele limbajului, așa cum era propus el în *De Inventione* al lui Cicero sau în povestirea lui Protagoras despre darurile — justiție, respectul față de artele liberale — făcute de Zeus primilor oameni.*

Concepția înrădăcinată în Quattrocento, iar la Florența mai mult decît în oricare altă parte, că disciplinele lingvistice au un rol puternic în viața speței umane și că ele pot asuma rolul unor catalizatori pe plan moral, cultural și social — n-a rămas fără urmări pe planul artei. Dacă înglobăm disciplinele lingvistice în sfera instrumentelor indispensabile cunoașterii ne apare mult mai limpede semnificația afirmației lui Ghiberti conform căreia arhitectul, oratorul, sculptorul trebuie să domine toate formele acesteia. Între artă (implicit artist) și *studia humanitatis* legătura era deci văzută a fi cît se poate de directă și determinantă. Ideea lui Ficino că opera îl reprezintă pe artist precum o oglindă chipul purtătorului ei se află în consonanță cu reflecția lui Ghiberti, deși sînt situate în contexte de gîndire diferite: pragmatic în primul caz, teologico-filosofic în cel de al doilea.

Ar fi fost de așteptat ca plecînd de la revelarea teoriei ficiniene asupra actului artistic, în virtutea căruia acesta era văzut nu ca un demers dominat de stricte reguli, ci ca un proces mai complex unde un anume rol îl are sensibilitatea,

---

* Cf. Charles Trinkhaus, *Il pensiero antropologico — religioso del Rinascimento*, în volumul colectiv *Il Rinascimento. Interpretazioni e problemi*, Laterza, Bari, 1979, p. 111.

Scanned with OKEN Scanner

imaginația, dispoziția sufletească, André Chastel să abordeze problema semnificației producției artistice florentine din a doua jumătate a veacului al XV-lea — căci la respectiva perioadă se referă în fond cartea, de o „vreme" a lui Lorenzo în cadrul ei neputînd fi vorba decît dacă avem în vedere un iluzoriu mit al unei tot atît de iluzorii „vîrste de aur" în cadrul Renașterii florentine — din perspectiva concepțiilor despre lume ale artiștilor. Nu procedează așa și rezultatul este o carte în care în loc să se plece în reconstituirea tabloului istoric de la premise — cum ne-a obișnuit de altfel o parte a istoriografiei artistice a ultimilor decenii — se pleacă de la relevarea semnificației formelor artistice pe planul strict al istoriei ideilor. Există desigur o justificare subtextuală a modalității. Tendința de a ilustra în artă teme poetice și filosofice a fost cultivată la Florența de majoritatea artiștilor pînă a ajuns să cunoască formele de un rafinament extrem la care a împins-o Botticelli. Trebuie deci să căutăm în texte originea inovațiilor și modificările intervenite în structura formală a operei de artă, determinante și pentru semnificația sa, determinante însă și pentru posibila atitudine față de acele lucrări care se propuneau drept modele pentru creatorii florentini. În contact cu izvoarele literare și sub stimulul imaginației poetice artiștii se sustrag mimetismelor de orice fel. În raport cu antichitatea contează doar legătura stilistică și impresia degajată. Drumul spre o exprimare mai liberă era deschis. Făcînd observația că antichitatea nu se mai prezintă de acum ca o succesiune de episoade și motive, ci ca „un ansamblu, ca un *cosmos istoric*" (subl. n.), André Chastel surprinde cheia adecvată de lectură a artei florentine a sfîrșitului Quattrocento-ului. Trebuie să punem de acord această observație cu afirmația făcută în 1455 de Lorenzo Valla în *Oratio in principio sui studii* după care înflorirea artelor, ca și împlinirea construcțiilor unui oraș,

presupune colaborarea mai multor persoane, comunicare între ele, concurența.*

O asemenea atmosferă de comunicare și concurență era proprie Florenței, oraș ce într-un interval destul de scurt de timp asistă la nașterea unor înfloritoare *botteghe* conduse de artiști a căror glorie va traversa veacurile. Orientarea lor generală pe planul creației nu putea să ignore curentul mai larg de idei al vremii care sfîrșise prin a-și pune amprenta și asupra sferei politicului. Exaltarea libertății individuale în cadrul orașului-stat văzut ca o Atenă a contemporaneității va hrăni — chiar dacă accentele se vor schimba, desigur, în funcție de modificările intervenite în chiar viața social-politică a orașului în intervalul scurs de la cancelariatele lui Salutati și Leonardo Bruni, pînă la principatul lui Lorenzo — la Florența o întreagă literatură pentru care secolul al XV-lea este locul ideal de întîlnire al unor înfăptuiri strălucite. La aproape șase decenii după moartea Magnificului, Vasari însuși va deveni portdrapelul unei asemenea poziții atunci cînd va declara în *Viața lui Perugino*, ușor emfatic și în doza caracteristică de patriotism local, că la Florența, mai mult ca în oricare altă parte, „*veneau oameni perfecți în toate artele*". Mitul unei vîrste de aur florentine, cel puțin pe planul inițiativelor artistice, vîrstă coincizînd cu epoca lui Lorenzo, își are originea în texte de coloratura politică a *Vieților* lui Vasari. Florența a fost, este adevărat, un centru important al Renașterii artistice în secolul al XV-lea, poate cel mai important din Europa, dar inițiativele culturale de atribuit Medicilor și lui Lorenzo în special nu au o dimensiune capabilă să pună în mod definitiv în umbră inițiativele altor comanditari, florentini sau nu, care făceau apel la talentul artiștilor din cetatea de pe Arno. Dacă rolul Medicilor — și al lui Lorenzo în special — în declanșarea și susține-

---

* Cf. André Chastel, *Le arti nel Rinascimento*, în volumul colectiv *Il Rinascimento. Interpretazioni e problemi*, citat mai sus, p. 315.

rea materială a inițiativelor artistice nu are o pondere atît de importantă — așa cum just remarcă André Chastel după o examinare atentă a situației — în schimb nu se poate trece cu vederea că ei au contribuit hotărîtor, prin intermediul artei, pe de o parte la întărirea poziției de prestigiu de care se bucura deja Florența în Europa vremii, iar de altă parte au stimulat gustul pentru artă într-o asemenea măsură și într-un asemenea mod încît ceea ce s-a înfăptuit de artiștii florentini la sfîrșitul veacului al XV-lea poartă o amprentă inconfundabilă. Politica de prestigiu a casei Medici și a lui Lorenzo, André Chastel o ia în considerare într-un context mai larg, punînd în evidență parametrii culturali care i-au oferit acesteia puncte de sprijin.

Urmărind circulația artiștilor florentini în peninsulă, André Chastel nu scapă ocazia de a releva posibilele evoluții stilistice, determinate uneori și de orientarea comanditerului și natura comenzii. Autorul relevă cu justețe faptul că nu avem de-a face cu un proces de expansiune a unor anume forme artistice, ci pur și simplu cu un fenomen de implantare a lor datorită folosirii unor artiști de vază drept „mînă de lucru" calificată, în momente cînd orașul lor de reședință nu le putea oferi comenzi de amploare. Fenomenul poate fi urmărit de altfel de-a lungul întregului Quatttrocento — memorabile sînt în acest sens, în prima jumătate a secolului, deplasările lui Donatello și Uccello la Padova, a lui Castagno la Veneția, cu consecințe ce ar cere prea mult spațiu pentru a fi explicate — de reținut fiind însă că în vremea lui Lorenzo capătă caracter de program. Nu artistul este cel care decide unde se va deplasa din rațiuni personale: el este recomandat de autoritatea politică și odată ajuns la locul de destinație este purtătorul de stindard nu doar al propriei reputații, ci și al microclimatului spiritual de unde provine. La Milano, la curtea lui Lodovico Sforza, Leonardo a ajuns astfel; tot așa au ajuns să picteze Capela Sixtină Botticelli, Ghirlandaio, Signorelli. Și exemplele ar mai pu-

Scanned with OKEN Scanner

tea continua, ele constituind obiectul unui riguros inventar al cărții.

În ce privește stimularea gustului pentru artă sub principatul lui Lorenzo lucrurile sînt ceva mai complicate decît par la prima vedere, după o lectură grăbită a textelor vasariene. Legat, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea de curtea ducală, scriitorul a exgerat cu bună știință intervențiile Medicilor și ale lui Lorenzo în special în viața artistică a cetății, în scopul de a pune sub semnul continuității politicii de familie unele inițiative ale protectorului său Cosimo I. La o analiză mai atentă iese la iveală faptul că imaginea despre mecenatul lui Lorenzo, hrănită chiar de o istoriografie mai recentă, debitoare și ea viziunii vasariene, trebuie să cedeze locul unei imagini mai consistente despre rolul său de protector și prieten al artiștilor. Școala din grădina San Marco — despre care ne informează Vasari — unde sub îndrumarea lui Bertoldo s-ar fi format Michelangelo, este probabil să nu fi existat ca instituție organizată. Este sigur însă că în jurul colecțiilor de „*anticaglie*“ ale lui Lorenzo a existat un dute-vino de persoane care le-au privit cu o atenție direcționată și de viziunea asupra artei proprie umanismului florentin în cadrul căruia, în absența unei reale perspective istorice, gîndirea și arta antică s-au conjugat într-o construcție ideală culminînd în platonism. Într-un asemenea context de gîndire sincretismul păgînocreștin al Imperiului tîrziu s-a propus ca punct de reper pentru o nouă etapă a istoriei spiritului ce se reînnoadă cu tradiția după o lungă abatere. În analiza implicațiilor respectivei situații pe planul nemijlocit al istoriei și teoriei artei stă cheia de înțelegere a eforturilor artiștilor florentini ai ultimelor decenii ale secolului al XV-lea de a-și determina poeticele personale. În sfera umanismului trebuie căutat gustul pentru definirea obiectivelor și problematicii artei și ajungerea ei în centrul dezbaterilor. Compararea artiștilor contemporani cu marii maeștri ai antichității devine un loc comun aproape în textele respirînd aerul

retoricii umaniste. Într-un mediu saturat de cultură era firesc să se stabilească legături de acest tip între autori și epoci. Ideea că tocmai la Florența s-a realizat o punte peste spațiu și timp apare clar în texte și este formulată explicit de Ficino. Prin raportarea la un trecut idealizat se ajunge astfel la recunoașterea valorii artei contemporane. Valoare care, cum arată în subtile pagini André Chastel, în concepția neoplatonicienilor florentini era strîns legată de căutarea unui adevăr interior, de o împlinire a vieții sub semnul frumuseții. Ceea ce implica o meditație serioasă asupra formelor și o descoperire continuă a resurselor interioare, considerate infinite, ale sufletului. Această filosofie ce trimitea direct la profunzimile ființei a îndemnat la considerarea artei ca o proprietate esențială a ceea ce astăzi denumim, cu un termen devenit deja un loc comun, condiție umană. Adevărul interior al lui Ficino — fapt relevat de Chastel într-o lucrare ce poate fi considerată punctul de referință esențial pentru cine vrea să înțeleagă determinările filosofice în domeniul teoriei de artă a Renașterii, mă refer la *Marsile Ficin et l'art*, din 1954 — se relevă prin metafore, prin jocul figurilor de stil, al narațiunilor și improvizațiilor poetice. Este discutabil însă că neoplatonismul *„se leagă astfel cu criza generală a „simbolismului" care frămîntă Renașterea"*. Termenul de criză în cazul de față credem că trebuie folosit cu precauție. În ansamblul său Renașterea, în artele figurative, ca și în literatură, este formatoare de noi simboluri. Pe un plan mai restrîns, neoplatonismul florentin a avut o contribuție la modelarea unor simboluri cu o anume specificitate. De altfel chiar André Chastel observă în prelungirea observațiilor sale cu privire la „criza simbolismului" Renașterii că manualele de iconologie ale lui Cartari (1556) și Ripa (1593) sînt fundamentale pentru ceea ce acumulase Florența sfîrșitul veacului al XV-lea în domeniul imaginii.

Înțelegerea procesului de elaborare a unor noi simboluri presupune analiza noilor raporturi ce

Scanned with OKEN Scanner

se stabilesc între componentele acestora, mai precis între semnificaţiile lor. Motiv pentru care cea de a doua parte a cărţii este dedicată în întregime problemelor iconografiei şi stilului. Se face aici o amplă investigare a problematicii ce a influenţat direct constituirea simbologiei şi imagisticii renascentiste. Relaţia între sacru şi profan este văzută în dimensiunea sa filosofico-poetică, arătîndu-se modul concret cum mitologia furnizează nu doar metafore pentru viaţa morală, ci şi o „simbolistică continuă a vieţii universale şi în sfîrşit, prin mijlocirea interpreţilor săi orfici, o anticipare aproape satisfăcătoare a adevărului creştin". În reînnoirea metaforelor şi simbolurilor este însă implicat şi procesul de adîncire a cunoştiinţelor despre univers, despre natură în general. Atîţia umanişti se mişcă în cadrele ştiinţei antice. Efortul însă de cuprindere a lumii într-o schemă raţională este vizibil: Ficino, singurul comentator în secolul al XV-lea al dialogului *Timaios*, va atribui tabloului clasic al celor patru elemente o valoare matematică ce se va repercuta asupra unei reprezentări a formelor avînd drept obiectiv punerea în evidenţă a elementelor ce le structurează.

La reînnoirea modalităţilor de construcţie a metaforelor şi simbolurilor va mai contribui însă şi o anume modalitate de proiectare a individului în istorie. Suprapunerea prezentului unei mitologii concepută ca expresie a unei vîrste eroice şi sacre a omenirii determină împletirea realului şi a imaginarului. Despre barierele între prezent şi trecut; primul este trăit prin intermediul celui de al doilea. Era natural ca şi reprezentările cu caracter religios să fie afectate de trăirea simultană în două epoci şi în două orizonturi de cultură diferite. Magii lui Ficino sînt urmaşii lui Zoroastru: învăţătura lor vine din depărtatul şi legendarul Orient. Profeţii şi filosofii ei prevestesc, pentru Ficino, o schimbare a cursului vieţii prin momentul Epifaniei care este unul din momentele cheie ale teologiei platoniciene. O asemenea atitudine este reflectată elocvent pe planul artei de o compoziţie

Scanned with OKEN Scanner

precum aceea din Palazzo Medici din Via Larga, aparţinînd lui Benozzo Gozzoli şi reprezintă cortegiul magilor. Un ecou mai îndepărtat al aceleiaşi situaţii va fi ilustrat ulterior de curiosul tablou al lui Giorgione cu titlul — încă ipotetic — *Cei trei filosofi*. Pentru a nu mai vorbi de bolta Capelei Sixtine pictată de Michelangelo unde tributul acordat gîndirii neoplatonicienilor florentini nu se limitează doar la unele elemente de recuzită, ci modelează însăşi viziunea pictorului.

Desigur, acestea sînt numai cîteva din aspectele ce trebuie invocate cu prioritate atunci cînd este vorba de sublinierea legăturilor între gîndirea umanistă şi înfăptuirile artistice florentine. O trecere în revistă a lor pe larg în cadrul acestor rînduri l-ar putea priva pe cititor de plăcerea descoperirii unui tablou mult mai vast decît cel enunţat în aceste însemnări.

Cîteva rînduri, credem, trebuie totuşi scrise în continuare despre obiectivul final al acestei cărţi. Care este punerea în evidenţă a expansiunii ideilor plămădite în atelierele din oraşul de pe Arno în restul Italiei şi mai ales în Roma — centru nu doar al puterii spirituale aspirînd la universalitate, ci şi al puterii temporale controlînd o bună parte din centrul peninsulei. Iar dintr-o perspectivă mai largă este relevarea poziţiei centrale a artei florentine a Renaşterii în procesul de reformulare a manierei de a interpreta şi reprezenta lumea ce stă la temelia artei veacurilor următoare. A treia parte a lucrării lui André Chastel are cîteva secţiuni unde sint definite, prin intermediul unor momente şi opere semnificative, implicaţiile conjugării gîndirii umaniste cu gîndirea artistică a timpului. Conjugare urmărită fie la nivelul iniţiativelor locale de genul celor de la Rimini, Urbino, Perugia (Palazzo del Cambio) şi Orvieto (Capela San Brizio), fie la nivelul acelor fermenţi ce şi-au pus amprenta pe opere de o excepţională importanţă tocmai pentru că sînt extrem de strîns legate de timpul lor, precum opera lui Leonardo, fie, în fine, la nivelul marilor înfăptuiri menite a consacra definitivarea în cadrul unui sistem coerent de reprezentări a unei viziuni exem-

Scanned with OKEN Scanner

plare a artei asupra omului și umanității. Ne referim, pentru acest din urmă caz, la „aventura" mauzoleului lui Iuliu al II-lea, la pictura de pe bolta Sixtinei și cea din Stanza della Segnatura. Pe fundalul respectivelor opere și inițiative se proiectează mai desluşit importanța culturii moderne în definirea profilului specific al artei marilor maeștri ce se impun la Florența și Roma în primul sfert al veacului al XVI-lea: Leonardo, Michelangelo, Rafael. În opera fiecăruia din ei pot fi recunoscute componente ale culturii umaniste florentine a secolului anterior. Interesat să găsească dominantele acestor componente, André Chastel tinde să plaseze personalitatea fiecăruia din cei trei sub sistemul unei „forme simbolice" cu valoare arhetipală plecînd de la premisa că ele corespund unei anume sensibilități colective și că experiența individuală rezumată în ele poate fi asimilată de toți. *Eros* sau principiul entuziasmului creator este marca geniului lui Rafael; *Hermes* sau propensiunea spre formele simbolice marca geniului lui Leonardo; *Saturn* sau întruchiparea dramei este emblema sub care se împlinește destinul de om și artist a lui Michelangelo.

Desigur că acestor caracterizări le corespunde o explorare sistematică a unor etape considerate semnificative în evoluția celor trei mari artiști. În operele în cauză André Chastel vede cristalizîndu-se estetica, iconologia și istoria artistică a Renașterii. Temele care polarizează dezbaterea de idei în Florența avînturilor culturale și artistice a secolului al XV-lea sînt aici mai ușor de sesizat. Impuse de autoritatea artiștilor sanctificați de dezbaterile academice de la jumătatea secolului al XVI-lea ele se propun drept punctul culminant al procesului extrem de complex al interpretării continue a orizonturilor gîndirii filozofice, religioase, politice cu teoriile artistice. O întreagă literatură artistică va vedea în ele chintesența demersurilor Renașterii, iar prin pana lui Vasari ele vor fi legate nemijlocit de elogiul Florenței ca loc ideal de împlinire a aspirațiilor de reînnoire insuflată artei de contactul cu gîndirea umanistă.

Cartea lui André Chastel se încheie, nu întîmplător, cu acest moment cînd se părea că un ciclu

se consumase. Restituind cu rigoare o imagine a unei lumi unde pulsul ideilor poate fi simțit dezvelind cu grijă straturile aparențelor ea se înscrie, fără îndoială, în rîndul lucrărilor ce își depășesc obiectivele. Plecînd inițial la drum cu ideea de a examina o relație cu doi termeni autorul s-a văzut în situația de a opera cu mijloacele complexe ale arheologiei culturii. Reconstituirea veridică și minuțioasă a „epocii lui Lorenzo" și a urmărilor ei contribuie la luminarea resorturilor interne ale artei și culturii unei epoci față de care arta și cultura contemporană sînt îndatorate într-o măsură ce este necesar să fie cît mai bine cunoscută pentru a ne putea cunoaşte mai bine pe noi înşine.

GRIGORE ARBORE

PREFAȚĂ LA EDIȚIA ROMÂNEASCĂ

În amintirea lui
Henri Focillon
și a lui
Augustin Renaudet

Studiul care se editează acum în limba română cuprinde serioase corectări și adăugiri față de prima ediție franceză apărută în 1959, cu un nou tiraj în 1961. Lucrarea a fost precedată de o alta cu un titlu nu prea expresiv, *Marsilio Ficino și arta*[1]. Ea era o introducere într-o cercetare având un dublu aspect, ce răspundea la două probleme precise; se

---

NOTA TRADUCĂTORILOR: Față de ediția din 1961, după care au lucrat traducătorii, au fost adăugate prefața, precum și modificările și adăugirile efectuate de autor în vederea unei noi ediții a lucrării sale. În textul original majoritatea citatelor în alte limbi nu apar traduse. În versiunea românească traducerea lor apare în subsolul paginii, cu excepția cazurilor cînd autorul însuși le-a tradus în text.

Acolo unde a fost posibil traducătorii s-au folosit de versiunile românești ale operelor latine sau italiene invocate indicînd, evident, sursa. În cazurile cînd nu se preia (și deci nu se indică) textul unei versiuni românești existente, este de înțeles că traducătorii au socotit mai aproape de litera textului propria lecțiune.

Nu au fost traduse expresiile (din alte limbi decît franceza) al căror sens este evident, acelea care au intrat în uzul limbii române în forma originară sau cele care au fost explicate chiar în text. Nu au fost traduse, de asemenea, acele citate (din alte limbi decît franceza) cărora textul le este o parafrază sau care vin să se suprapună peste formulările autorului.

Pentru verificarea citatelor traduse din limbile latină, greacă, engleză și germană se mulțumește, pe această cale, colegilor Magdalena-Duna Popescu, Sergiu Celac, Horia Matei. Explicații și integrări suplimentare au fost date traducătorilor, pe parcursul anului 1980, de prof. André Chastel, cu prilejul a diferite întîlniri personale.

poate desprinde o filosofie a artei (în sens modern) din lucrările umanismului toscan în ultimul sfert al secolului al XV-lea? Ce datorează activitatea artistică din Florența din timpul lui Lorenzo acestuia? Acest ansamblu s-ar fi putut intitula *Ars Platonica* I și II, dacă prin titlu nu s-ar fi desprins în mod periculos impresia că exista un răspuns simplu și că se putea ajunge la reconstituirea unui sistem estetic, din care nu ar fi rămas decît de tras consecințele. Prudența critică s-a dovedit superioară. După douăzeci de ani mă bucur că am evitat acest obstacol. Este ceea ce, cred, face cartea încă utilă astăzi. Această prezentare a noii ediții va încerca să spună de ce.

Ideea lucrării datează din epoca în care, descoperind simultan învățătura lui Henri Focillon și cercetările lui F. Saxl și ale E. Panfosky, prezentam necesitatea unei istorii a artei lărgită. Lectura marelui Burckhardt sau a unor vechi autori ca E. Gebhart, pelerinajul la Florența, relfectarea asupra „Saturnismului", care mi-am dat seama imediat că îl cuprinsese pe Dürer în urma contactului cu sursele umaniste din Italia, frecventarea conștiincioasă a poeților — Dante, Petrarca, Poliziano (ceea ce recomanda atîta B. Berenson) — totul mă convinsese, acum mai bine de partuzeci de ani că orașul mediceean, care conținea atîtea opere surprinzătoare, nu putea trece, chiar din punctul de vedere al artei și al culturii, drept această cetate fericită, liniștită și fără probleme pe care o presupun istoriile noastre. Ce neliniști, ce speranțe, ce deziluzii au putut însoți duritatea lui Donatello, sentimentalitatea lui Botticelli, acele *bizzarie* ale lui Filippino și ale lui Piero di Cosimo, inițiativele neliniștite ale lui Leonardo? Mă lăsam cu plăcere captivat de acest „mediu" seducător, riguros și inegal, fără să găsesc dintr-o dată — nici în intențiile mele, nici la autori — modalitatea de a-l exprima. Îndelungatul efort al unei teze se poate naște dintr-o fascinație și dintr-o tulburare. Așa s-a și petrecut.

Mi-am dat seama destul de repede că trebuia procedat pe două fronturi la o critică a studiilor maeștrilor noștri. Marele tratat al lui Emile Mâle

Scanned with OKEN Scanner

despre *arta religioasă de la sfîrșitul Evului Mediu în Franța*, de exemplu, apăruse în 1908 și succesul său dusese la mai multe reeditări, pînă la a cincea, apărută în 1949. El își justifică destul de rău titlul, căci înaintează fără încetare spre peninsulă. Într-un capitol intitulat: „Iconografia franceză și arta italiană", tratatul conchide cu teza împrumutată de la Courajod că „tradiția Evului Mediu a fost ucisă la noi de arta Renașterii italiene" și cu afirmația, foarte ruskiniană, că „principiul său ascuns (al artei Renașterii) este orgoliul". Se va grăbi deci să treacă la perioada Conciliului din Trento, unde pietatea își regăsește drepturile. Aceasta însemna nu numai simplificarea evidenței operelor, ci și faptul că discursul nu este coerent. Dacă trebuie, de exemplu, să căutăm într-un mic tratat mediocru al lui Filippo Barbieri, apărut la Roma (1481), principiul noii iconografii „occidentale" a Sibilelor, nu ar fi trebuit oare să se înceapă prin luarea în considerație a scrierilor umaniștilor care au preparat și susținut evocarea acestor personalități singulare și plecînd de aici să se examineze reînnoirea posibilă a iconografiei în Italia? Mediul toscan a fost pe bună dreptate atît de atent la această „concordanță" între lumile păgînă și creștină încît misterioasele prezicătoare, asociate lui Hermes Trismegistul sau Profeților s-au înmulțit în gravură, în miniatură, în decorurile pictate, cu mult înaintea pictării bolții Sixtinei. Mi se părea logic să presupun că limitele generale ale iconografiei religioase au putut să cunoască în Italia o prefacere progresivă interesantă, pe care interpretarea facilă și obișnuită a Renașterii, ca recîștigare a resursei „păgîne", ar fi neglijat-o în mod imprudent.

Înșelați de aparențe — cu alte cuvinte de faptul că o anumită ardoare de a trăi ajunge atunci la expresia poetică și plastică — și de expansiunea unui antrenant spirit de descoperire, numit de teologi *curiositas*, istoricii din secolul trecut au comis curioasa eroare de a considera recucerirea formelor antice ca dovada unei răciri treptate a sentimentului religios. Nu ar fi trebuit mai degrabă să se încerce discernerea, precum a făcut Aby Warburg, înlăn-

ţuirii constante a practicilor şi a reflecţiilor creştine cu curiozităţile stîrnite prin aspiraţia la o nouă cultură? Împărţirea tradiţională nu era prea simplă. Studiind textele, şi privind mai bine operele, se observă un du-te vino uneori deconcertant între noţiunile de profan şi sacru, care ajută însă la aprecierea singularităţii capodoperelor. Nici o analiză istorică sau sociologică nu mi se părea să fi îmbrăţişat corect situaţia complexă din care ar fi apărut, printre alte manifestări puţin obişnuite, protestele lui Savonarola, *Madonele* secrete ale lui Leonardo, goliciunile din Capela Sixtină. N-am văzut să se fi abordat serios problema religiei; practicile, devoţiunile, ortodoxia, dorinţele de reformă... în Italia în secolul al XV-lea şi, mai precis, în Toscana. Problema nu putea fi abordată decît respectîndu-se mai multe condiţii. M-am străduit să le îndeplinesc pe rînd, să cercetez starea de spirit a intelectualilor numiţi „umanişti", urmînd în această acţiune exemplul acestui mare cititor de texte care era Augustin Renaudet. Pe deasupra trebuiau studiate micile grupări, precum această *Accademia Chareggiana* din Florenţa, cu atitudinile lor uneori bizare şi contradictorii, adeseori dinamice, întotdeauna limitate de „cadrele mentale" în perspectivele lor de opţiune şi exprimare, conform lecţiei furnizate de Lucien Febvre. Dar în sfîrşit lipsea şi lipseşte încă, cum o fac cunoscută recente şi remarcabile lucrări, o istorie religioasă a Renaşterii, istorie care ar fi altceva decît o istorie a Bisericii centrată pe instabilităţile, la urma urmelor atît de spectaculoase, ale Papalităţii[2].

Prezentul studiu ar putea, sper acest lucru fără să fiu prea sigur, să fie util în această perspectivă. Preocuparea religioasă este constant replasată în inima obsesiilor, frămîntărilor şi utopiilor vehiculate de noul umanism cu a sa redescoperire tulburătoare a *păgînismului religios*. Este posibil ca imensa desfăşurare a artei sacre, care nu încetează în Quattrocento, să se explice pornind de la preocuparea comunităţilor de a se confirma în credinţă şi de la nevoia colectivităţilor de a se convinge, confruntate cu proastele moravuri şi dezordini că trebuie să te supui

mai degrabă ordinei creştine. Sîntem mereu surprinşi să vedem în ce măsură în provincii, chiar în Italia, şi Toscana, gradul de „creştinare" putea scădea pînă la derizoriu, ca cel al alfabetizării. O lume foarte plină de imagini şi monumente este înţeleasă fără îndoială mai bine într-un astfel de context. Nu în acesta, bineînţeles, se situează meditaţiile lui Poliziano, ale lui Ficino şi ale prietenilor acestora. Dar dincolo de pasiunea lor pentru recuperarea elenismului, ele nu sînt lipsite de legătură cu tema obsedantă a „reformei" religioase care chinuia lumea creştină, cel puţin de la marea schismă şi care, pentru umanişti, hrăniţi cu lecturi din Părinţii Bisericii, devenea *renovatio*. Sînt conştient că a trebuit să procedez la un tur de orizont nemăsurat, pe care tocmai studiile lui P. O. Kristeller şi Eugenio Garin şi ale elevilor lor începeau să îl stabilească şi i-au precizat, în mod admirabil de atunci, în acelaşi sens, liniile directoare. Astfel că propunerile mai mult sau mai puţin novatoare de ieri să aibă astăzi mai curînd aerul de „commonplace".

Am plecat deci de la paradoxul acţiunii neo-platoniene de la Florenţa, ce a culminat în titlul provocator de *Theologia platonica*. Inspirată de dorinţa profundă de a salva şi renova viaţa intelectuală a modernilor, ea se baza pe certitudinea fermă a *concordanţei* absolute, între învăţătura pre-creştină şi gîndirea creştină, într-un mod total diferit de cel al doctrinei tomiste.care continua să fie a Bisericii. Dacă reconstituim cu puţină precizie orizontul dezbaterilor teologice şi propunerile făcute periodic la Curie de către cele mai alese spirite ale clerului, vedem în ce măsură filosofia elevată şi puţin ezoterică a ficinienilor se deosebea de referinţele obişnuite. Poeţii de care Umaniştii din Florenţa făceau atîta caz, rămîneau suspecţi pentru marea masă a preoţimii. *Pia philosophia* a celor de la Careggi, cu încărcătura sa excesivă de imagini mitologice, trebuia să pară de neînţeles mulţimii, şocantă teologilor marilor Ordine... Şi criza, într-adevăr, a izbucnit.

Dar această direcţie paradoxală, care propunea integrarea fără daune a comorii lumii antice şi a
25 „tradiţiei ermetice" în adevărul creştin, a avut un

moment de succes, pînă și la Sacrul Colegiu. Importanța sa istorică, pînă atunci puțin plauzibilă, devine deodată clară. Luminîndu-se de exemplu, rolul lui Egidio da Viterbo, superior al Augustinienilor, s-a pus în evidență una din căile prin care idealismul ficinian a atins mediul roman[3]. Acum douăzeci și cinci de ani începusem să îl semnalăm. Un anumit transfer al umanismului florentin la Roma este cheia dezvoltării — și a crizei — Renașterii Mature, așa cum sosirea masivă a artiștilor din Toscana și Umbria este recunoscută de multă vreme ca motorul decisiv al realizărilor operelor clasice.

Rămîne totuși de apreciat bine contribuția sa în mișcările ideilor și-n conflictele precipitate, adeseori dramatice, care izbucnesc în acei ani. *Renovatio* preconizată de umaniști se dovedea în fiecare zi o normă ideală perfect inadaptată și ineficientă. Intelectualii scrupuloși se simțeau brusc constrînși să abandoneze căile savante ale culturii moderne pentru a înfrunta stringența problemelor concrete, imediate, ale Bisericii prost slujită și nesigură. Acesta a fost cazul, într-o anumită măsură, lui Pico, Poliziano, Ugolino Verino... Stînjeneala și întrebările lor nu sînt fără legătură cu „conversiunea" a doi membri ai patriciatului venețian care i-au prezentat lui Leon al X-lea în timpul Conciliului de la Lateran un *libellus* vehement, dureros antiumanist și reformator. Dar optimismul vizionar și „triumfalist" reprezentat de Egidio da Viterbo este incontestabil, cel care domina atunci. Mersul înainte, pe care am încercat să îl jalonăm, a avut loc în mijlocul vicisitudinilor politice, sociale, religioase, cărora datorită unei viziuni perimate despre Renaștere, li s-au neglijat mișcările contrarii.

Nu putea să nu apară o altă dificultate privitoare la mediul artistic. Există întotdeauna tendința excesivă de a se calchia legăturile artiștilor cu depozitarii științei „umaniste" după modelul presupus — și probabil, așa cum am înțeles ceva mai tîrziu, destul de înșelător — al raporturilor dintre *artifices* medievali și teologi. Un acord perfect; directive, adaptare, îmbibare erudită ca cea care se obține dintr-un manual, producție de „simboluri". Icono-

logia care tîrziu a venit la modă în studiile noastre a dus de curînd la scheme explicative congestionate care presupun un mecanism mental neverosimil. Situînd un citat — sau un fascicol de citate — sub o operă, credem că am „interpretat-o" şi atribuim puţin cam iute pictorilor şi sculptorilor cunoaşterea unor tratate indigeste care vor fi compilate abia la sfîrşitul secolului al XVI-lea şi al XVII-lea. Rolul istoricului nu este însă acela de a îngroşa rubrica referinţelor savante în jurul sculpturilor sau al tablourilor, ci acela de a indica pe cea pertinentă ce poate deschide trecerea spre sens, precizînd dacă purtătorul informaţiei poate fi identificat sau nu. Aici se afla punctul cel mai dificil: care este gradul de toleranţă simbolică a Quattrocento-ului florentin? Ce fel de încărcătură „semnificativă" poartă motivele care se fac după antichitate? De la cine şi în ce împrejurare artistul primea dispoziţii, căpăta modele? Ce contacte, ce schimburi, ce moduri de *comunicare* se pot imagina în mod rezonabil între practicanţi şi intelectuali? Relaţiile nu au putut decît să varieze de la o generaţie la alta. Doar o istorie răbdătoare ne poate vorbi despre prieteniile, improvizaţiile, iniţiativele, care au avut importanţă? Nu trebuie să avem nici o prejudecată în legătură cu o evoluţie care, pe orice plan, nu este decît lineară. Şi trebuie să ne impunem delimitarea „cadrelor formale" în care mesajul presupus poate interveni. Aceasta este o istorie a inovaţiilor, a iniţiativelor a cărei restabilire trebuia încercată.

În ce mod cei pe care îi numim artişti puteau să părăsească condiţia corporativă de artizani care, în mod normal, era a lor? Nu s-a imaginat decît prea naiv o societate în care pictori şi decoratori ar fi fost personaje răsfăţate de o mulţime de amatori. Lectura neînlocuitului Vasari este suficientă pentru demonstrarea contrariului: concurenţe, dificultate de manifestare, imensă producţie obişnuită, raritatea comenzilor importante. În interiorul unui cadru de lucru bine stabilit prin tradiţie şi nevoi, unii artişti se impuneau. Dar acesta era mai curînd un accident fericit. Statutul acelui *artifex* nu este uşor de definit şi, în pofida studiilor din ce în ce mai nume-

roase și utile despre contractele și condițiile comenzii nu totul este încă lămurit. Autoritatea cîtorva șefi de atelier dotați cu strălucire „culturală" pare a fi fenomenul excepțional care a căpătat la Florența o intensitate particulară. Trebuia deci să ne întrebăm dacă aspecte noi ale cercetării „științifice" a inginerilor italieni și o folosire precisă a științei arheologice, și-au găsit acolo centrul lor. Dar cu ce ochi dacă erau interesați, intelectualii puri ai umanismului puteau privi aceste desfășurări? S-au schițat răspunsuri, care ar trebui probabil nuanțate.

Arta din secolul al XV-lea evoluează, dacă ne rezumăm considerațiile, mai curînd lent. Acum patruzeci de ani dispuneam doar de perspective rapide. Citirea lucrării *Klassische Kunst* de Wölfflin (1899, traducere franceză, 1911), putea să te lase perplex. Marele stil al maeștrilor este desigur, analizat magistral prin opoziție cu minuțiile și pitorescul din Quattrocento; dar el pare o minunată apariție fără rădăcini. Cum a putut fi „posibilă" această artă care se afirmă în zece ani intensi în Roma lui Iuliu al II-lea? Cine a pregătit această imensă surpriză? Unii au putut vorbi de o „întoarcere la gotic" la sfîrșitul secolului al XV-lea, care făcea interesantă ideea unei „întoarceri la maeștrii" în jurul lui 1500. Pe scurt, oricît de bruscă ar fi fost atunci, evoluția cerea să fie replonjată în vicisitudinile istoriei. Marea „concordanță" între antic și modern presupusă de aceste realizări clasice, a fost ea gîndită sau nu, plănuită de florentini? Pe plan intelectual, dar și pe planul formelor. Acum treizeci, patruzeci de ani, pe chipul Toscanei domnea, dacă se poate spune, un calm înșelător; eleganța, suavitatea sau bonomia stilului făceau să fie uitate tensiunile interioare, pe care ni le dezvăluie certurile între Ateliere, critica acerbă a lui Leonardo, insolențele și discuțiile aprige ale florentinilor. Aceste tensiuni, puteau fi ele redate sau interpretate?

Ca mulți alții, nu abordasem Florența fără să fi suferit ascendentul legendei „epocii de aur" mediceene. Putea fi ea privită în față fără să fii „înspăimîntat"? Ficțiunea poate fi fecundă, dacă

încetează să fie luată ca principiu de explicare istorică, și este considerată ca o peripeție semnificativă. Lozinca privitoare la *secolo d'oro* medicecan, exploatată în momentul avîntului anilor 1512 și următori devine clasică în vremea Marelui Ducat. Cum să descurci căile, relațiile, împliniri le, a căror imagine reprezentările posterioare au împietrit-o? Această etapă critică era dificil de depășit; căci acum patruzeci de ani nu se abandona redarea „filologică" a operelor și critica de atribuire decît pentru *Geistesgeschichte* sau pentru succedaneele sale literare: o viziune globală a culturii în care artă și literatură, pictură și filosofie se află în legătură ca oglinzi gemene sub un același principiu general. Am suferi mai puțin închipuindu-ne cît cîntărea această viziune unitară dacă am considera că istoricii, crezîndu-se eliberați de ea, nu au făcut de atunci decît să substituie principiul „socio-economic" principiului „spiritual" printr-o inversiune dialectică care ne-a fost adeseori explicată, dar care duce la aceleași încurcături.

Cer permisiunea să mă opresc puțin asupra acestui punct, căci problema mi se părea și mi se pare mereu a fi cu totul alta. Renașterea la Florența reprezintă, ceva mai devreme ca în altă parte, trecerea de la o societate ierarhică fundată pe funcții la o societate bazată pe un alt timp de schimburi, definit prin contract. Cele două „forme" sociale se întrepătrund uneori în mod inextricabil. Istoricul de artă știe acest lucru tot atît de bine și chiar mai bine ca un altul, căci documentarea sa se datorează tocmai unei abundențe precoce de acte întocmite la notar, de o precizie de necrezut, arte în care noua formalitate a cetăților comerciale sare în ochi[4]. Descrierea acestor modalități practice în care se precizează trăsături de mentalitate, nu era obiectul studiului nostru și, mai puțin, al acestei introduceri. Lucrarea noastră presupune că aceste caracteristici ale lumii florentine sînt cunoscute și înțelese.

Prezentei lucrări îi lipsește desigur un tablou
 mai precis al membrilor oligarhiei bancare și al

oamenilor Bisericii, care jucau un rol în mediul cultural pe vremea lui Lorenzo. Familiile Sassetti, Strozzi... sînt prezente, dar indicaţiile sînt prea scurte. Alţii vor şti, sper, mai bine să le sublinieze rolul. Umaniştii sînt ceva mai bine definiţi; s-a observat că „aproape toţi aparţineau clasei conducătoare", astfel încît „pentru o mare parte forţa umanismului în comunitatea florentină era o deghizare a puterii clasei conducătoare însăşi"[5]. Trebuie să admitem pentru moment acest raţionament, chiar dacă, concluzia stabilită, caracterul său „circular" şi puterea sa explicatoare destul de slabă nu mai scapă nimănui. S-a neglijat prea multă vreme *locul* personajelor culturii în masa socială şi felul lor de a fi. Mai ales, accentul pus de ficinieni pe „ghibelinismul" lui Dante, republicarea neaşteptată a lucrării *De monarchia* (1468), elogiul prinţului luminat după Platon etc..., au marcat grija de a însoţi puterea mediceeană în creştere, fixîndu-i în acelaşi timp reguli. Dependenţa intelectualilor de financiari şi prinţi a inspirat prea multe lamentabile linguşiri pentru a putea fi ignorată. Se poate, de asemenea, considera faptul că insistenţa nouă asupra acelei *vita contemplativa*, rupînd-o cu practica florentină a umanismului politic şi activ din vremea familiei Salutati şi a idealului republican, convenea tot atît de bine autorităţii mascate a lui Lorenzo pentru a seduce spiritele, ca şi serbările şi jocurile publice pentru a distra poporul.

Dar lunga istorie a filosofiei occidentale, în care sînt recomandate rînd pe rînd angajarea şi distanţa, datoriile acţiunii şi cele ale contemplării, este de asemenea o componentă a culturii din Quattrocento. La fel, tradiţia etalării fastului şi practica numeroaselor zile nelucrătoare pentru sărbătorile religioase sau profane existau mult înaintea Medicilor. Structurile pe care le reuneşte analiza sincronică a societăţii, sînt pe larg definite prin constante care sînt suficiente pentru a dezvălui trecerea la perspectiva diacronică. Puterea îşi toarnă iniţiativele în limite care vin de departe şi se impun ca atare tuturor claselor. Mai mult. La un

Scanned with OKEN Scanner

anumit stadiu de dezvoltare economică, cînd drama sărăciei devine sau pare a fi mai puțin presantă se naște tendința de a ușura obligațiile de orice fel. Atitudine care nu duce evident la o doctrină a societății, ci la o filosofie individuală de „nonșalanță". Se întîmplă ca umanismul de la Careggi să fie în acest sens, în mod particular permeabil; sîntem uneori surprinși de siguranța cu care Ficino recomandă prietenilor săi să nu se gîndească la nimic util iar pe Poliziano să mediteze la plăcere. Nu vom face din cîntecul lui Bachus și al Ariadnei o declarație filosofică; dar, oricît ar fi de carnavalesc, *motto*-ul; *di doman non c'é certezza*, trebuie să fie înscris în imaginea moravurilor. Același lucru se potrivește probabil pentru „consumul" artistic. El era perfect excesiv pentru logica economică dar vital, într-un sens, pentru masa socială. Și de mult timp. Interesul evident general pentru formele arhitecturii, noutățile picturii, este prea bine atestat pentru a nu fi luat în considerare într-o societate în care noțiunea de productivitate nu este desigur cea a lumii industriale. Pe scurt, ne putem întreba dacă „estetismul", sau ceea ce am crezut că pot numi astfel în climatul anilor 1480/90 la Florența, nu este consecința intelectuală a unei situații în care percepția artistică; muzică, decor, obiecte domestice..., a devenit din ce în ce mai ascuțită și exigentă. Am fi ajuns la un moment în care desfășurarea luxului, podoabelor și a operelor de calitate, se îndepărtează de funcția utilă. Calculul este repede înlocuit de pasiune.

„Show-off", ostentația, risipa spectaculară erau obligatorii nu doar pentru cei puternici sau noii îmbogățiți, dar și pentru persoanele însemnate de orice categorie și, fapt care tinde prea mult să fie uitat, pentru ordinele religioase, pentru asociațiile pioase și confrerii, de la care vine cea mai mare parte a comenzilor. Desigur, este adevărat că autoritățile politice și religioase, care se confundă atît de des, începînd cu Roma, au nevoie de aceste operații de prestigiu care sînt fundările, instalările de altare, de statui, și artiștii se preci-

pită să intre în slujba lor. Desigur, donatorii și prinții nu mai scapă nici o ocazie să se pună în evidență în panourile de altar. Supralicitarea este frapantă. Ajunge pînă la comanda anticipată de morminte. Dar ce se aștepta de la aceste operații spectaculare? Pentru asigurarea prestigiului personal se irosesc resursele. Sînt capturați de o pasiune care confundă reputația prezentă, folositoare celor puternici, cu gloria viitoare. Există o lipsă de realism surprinzătoare în calculele realiste. Se află arta în serviciul celor puternici sau aceștia, într-un sens, în serviciul artei, printr-o înșelătorie fundamentală a imaginarului? Și Lorenzo însuși, pe bună dreptate, este mai fericit ca amator decît ca financiar. Comerțul artei era atît de activ încît trebuie să ne gîndim la formele recunoscute de investiție. Dar ceea ce este adevărat în ceea ce privesc bibelourile și medaliile, este adevărat și în ceea ce privesc altarele oferite sanctuarelor? Despre ce investiție este vorba la Santo Spirito devenit o galerie de artă contemporană? Cu cît studiem mai mult Renașterea, cu atît un adevăr se conturează; principiul artei, cu desfășurarea aceasta de ateliere, de construcții, de obiecte..., se impune vieții sociale în măsura în care este determinat de ea. Sau și, dacă preferăm, socialul este prea intim investit, prea evident organizat, prin acțiunile de amenajare, obiectele de folosință publică și particulară, reprezentările de orice fel, pentru a fi logic corectă și practic realizabilă izolarea acestui ansamblu de operații (definite ca „artă") ce se explică prin situația globală, la a cărei constituire el contribuie. Doar ignorarea de către noi a contribuției acordată acestei activități în societățile pre-industriale ne-a putut face să credem într-un domeniu gratuit, suprapus, într-o oarecare măsură, unei structuri sesizabile. Imaginarul nu este niciodată acel lucru, nici producția artizanală. Ceea ce avem de examinat într-o cetate ca Florența sub denumirea de artă, este purtătorul privilegiat al primului și expresia imediată a celei de a doua. Acestui fapt am dorit să îi acordăm aici atenție.

Apropierea istorică, reînnoită și îndreptată de antropologie, se leagă de ceea ce neglijează „explicațiile" generice și globale: modurile de comunicare. În această direcție cred că m-am orientat din instinct odinioară, încercînd să conturez „muzeul" de unde se iau „modelele" care sînt folosite, „textele" la care se face referință, „noțiunile" cu care se explică. De unde provin mesajele și cum se formulează ele? Manifestarea artistică este întotdeauna mai abundentă, mai variată, mai originală, ca să nu fie indispensabilă pentru prestigiu; ea nu este niciodată suficientă pentru a întreține și a înviora vitalitatea unui mediu.

Domeniul florentin a fost deci, nu fără dificultate și fără scrupule, supus aici la aceste „arături încrucișate" recomandate pentru cultura solurilor bogate, în care viermuie paraziții. Ambiția lucrării mele trebuia să fie determinată mai puțin de construcția unei noi narațiuni decît de demontarea și remontarea unor elemente cunoscute, introducînd alte cîteva care erau mai puțin cunoscute. Să încerc să arăt într-un cuvînt, că înșiși termenii studiului; opere, teme, probleme... prezintă aspecte diferite, după punctele de vedere care trebuie să-ți impui să le adopți. Era necesară o adaptare de cadre succesive, în care fiecare secțiune schimbă punctul de vedere. Toate aspectele disciplinei puteau să apară unul după altul, cu o tonalitate, o problematică, exigențe proprii și chiar, la limită, ca episoadele din *Ulysses* de Joyce, cu un stil, mijloace de expresie, o culoare, un ton literar particulare. Mă îndoiesc că această preocupare puțin fantezistă ar fi putut fi percepută de un singur cititor, dar o pot mărturisi, ea mi-a străfulgerat spiritul de mai multe ori și a putut lăsa urme în timpul lucrului.

Lucrarea este, dacă dorim, ascensională. Construcția sa constă din trepte, care schimbă perspectivele. Această structură în etaje părea indispensabilă pentru articularea noțiunilor și pentru alternarea într-un mod continuu de texte (referințele umaniste) și opere (forme și simboluri).

Inteligibilitatea istorică trebuie să apară în jocul reciproc al termenilor și în intersecția rubricilor. Accidentalul, incompletul, provizoriul, anticiparea, tot ceea ce guvernează trăirea, prin obstinații, fidelități și repetări inutile, nu trebuia să lipsească din imagine. Fiecare reușită apărea oarecum ca una din cifrele posibile obținute din zarurile culturii aruncate puțin mai departe.

Rezultatele datorate altor istorici apărute în cursul a douăzeci de ani de la apariția cărții se articulează în ansamblu destul de bine cu organizarea acestuia și ne încurajează să credem că nu este inutilă reeditarea. Mai multe lucrări recente au confirmat, în particular, forța „ecranelor" culturale specifice Florenței: *etruscan revival*, a cărui importanță nu va înceta să crească în Cinquecento[6]; referirea la Dante care întreține credința în *poeta teologo* creînd o bază comună tuturor[7]; muzeul mediceean și ecoul său în medalioanele palatului de pe Via Larga[8]; critica iluzoriei „academii de la San Marco"[9].

De departe efortul de sinteză încercat de umaniști sub invocarea lui Platon mi se pare să fi avut două consecințe complementare și uneori contradictorii în domeniile noastre: o accentuare a „psihologismului" și un nou impuls al „simbolismului". Atenția acordată de Ficino și de prietenii săi, a căror corespondență este destul de revelatoare[10], mișcărilor subtile ale conștiinței, frămîntărilor dorinței, „dificultăților de a exista", antrena valorificarea poetului, a inspiratului, a „vizionarului"; această înclinare nu putea să nu îi intereseze pe artiști, cu atît mai mult cu cît ea suscita înmulțirea micilor panouri alegorice sau emblematice cu imagini simbolice și uneori a marilor compoziții. Interpretarea lui *Pan* de Signorelli (distrus în 1945), care a fost propusă, pare în general acceptată[11]; ea vizează o direcție care nu a fost încă metodic examinată, cea a emblemelor. Acest straniu panou trebuie să apară ca un episod major, dar oarecum izolat, în cercetarea emblemelor, cercetare foarte activă în mediul mediceean[12]. *Impresa* a căpătat în mod necesar un nou sens

într-un mediu care, *serio ludens*, se interesa excesiv de talismane, de influențele celeste, de coincidențele de date. Robert Klein a arătat bine nu cu mult timp în urmă ce trebuie gîndit despre acest lucru[13]. Acest ansamblu de imagini ușor ermetic, această căutare deliberată a „expresiei obscure", ne atrage; ea l-a încîntat de curînd pe Edgar Wind și i-a inspirat alături de pagini deosebit de seducătoare, un fel de efervescență, dacă nu o tulburare, iconologică, foarte personală[14]. Dar aceasta înseamnă cumva să lași vrabia din mînă pentru cioara de pe gard. Acum nu mai este vorba de justificarea postulatului simbolismului, ci de a-i preciza condițiile de folosire. Mediul umanist florentin încerca să creeze un repertoriu, dar un repertoriu de motive este mai puțin un dicționar de simboluri cît o culegere de materiale pentru invenție. Acest lucru însă noi nu l-am înțeles pe deplin.

Invențiile simbolice care pot fi observate pe viu sînt toate, în mod necesar din ordinul denumit al „pseudomorfozelor", compromisuri între vechi și modern. Nu la Florența se puteau concepe marile suite didactice alcătuind cicluri. În ceea ce privește cea din Palazzetto-ul lui Bartolomeo Scala, un studiu tocmai completează cum se cuvine — și mulțumesc Domnului, confirmă — descrierea provizoriu propusă aici[15]. Curios și tipic, este vorba de o suită, mai mult sau mai puțin bine legată, de alegorii luate dintr-o culegere de „fabule" ale stăpînului palatului. Caracterul personal și moral al ansamblului fixează un cadru intelectual în acord cu cadrul monumental. Același lucru este valabil, puțin altfel, la friza de la Poggio a Cajano a cărei exegeză a fost prezentată aici. Inițiativele florentine se înscriu în limite înguste. În general, în interiorul mijloacelor de expresie tradiționale s-au manifestat puțin cîte puțin și neregulat noi preocupări. Una din căile lor posibile a fost indicată în capitolul consacrat Epifaniei, care își are meritul de a fi insistat pentru prima oară pe legătura între Confreria Magilor și Medicii, de o parte
35 și umaniștii de la Careggi, de cealaltă. Noi studii

au completat, nuanțat, amplificat această indicație, fie analizînd conținutul predicilor colorate de ezoterism ale umaniștilor noștri[16]; fie subliniind instrumentalizarea politică suferită de această instituție pioasă, ca atîtea altele[17].

Trebuia oare să mergem pînă la a încerca să reconstituim o „mentalitate" sau o atitudine estetică, ceea ce ar însemna plasarea în mijlocul studiului a unor expozeuri privitoare la exigențele „formale" ale mediului florentin și modele sensibilității, în legătură cu mișcarea de idei care părea să-i aducă justificarea intelectuală? Astfel se prezenta, cel puțin, ipoteza inițială; este îndoielnic ca ea să se fi confirmat perfect, fie din lipsa unei rigori necesare istoricului, fie pentru că datele de adunat și interpretat sînt în același timp prea familiare și prea subtile. Am crezut că vom putea stabili anumite puncte de tangență între atenția acordată de artiști și decoratori ordinei matematice a lumii și convingerea similară a noilor filosofi: dar calificarea generală acordată uneori „pitagoreismului" Renașterii părea că iese din limitele între care am dorit să ne menținem aici[18].

Este nu mai puțin remarcabil faptul că proprietățile corpului uman au fost celebrate de „umaniști" prin mijlocirea unui întreg aparat de fabule și de noțiuni moștenite din tradițiile antice, în momentul în care reprezentarea făcea din el un obiect privilegiat, suplu, universal, devenind „semnul" apt pentru toate simbolizările. Ni s-a părut că la Florența evoluția generală a artei occidentale către o înțelegere directă și sensibilă a realului căpăta o coloratură particulară; în ceea ce privește frumusețea corporală, ea părea că se explică prin noțiunea de *Eros platonicus*. Unele expozeuri recente ni s-au părut totuși că exploatează cu oarecare grosolănie o noțiune ce poate deveni cu ușurință scandaloasă și vulgară[19]. Psihanaliza istorică, care să analizeze în același timp impulsurile Erosului și modurile de sublimare, nu a văzut încă lumina zilei.

Trebuia însfîrșit să facem să apară alături de Botticelli, de Filippino și de Leonardo, figura

ușor halucinantă a lui Savonarola. Unii par să se fi îndoit asupra raţiunilor prezenţei sale aici. Radicalismul anti-umanist al reformatorului este simptomul nesperat pentru istoric a unei crize de conştiinţă care a atins în acelaşi timp mulţimea florentină, pe înţelepţii de la Careggi şi chiar pe artişti. Dovezile se află acolo. Este probabil că posibilitatea cunoaşterii de către noi a mediului florentin să fi fost pe larg falsificată prin rugul vanităţilor şi distrugerile spontane de tablouri judecate imorale, de obiecte de lux şi de portrete de femei frumoase. Acesta este argumentul *a contrario* care confirmă ancheta noastră. Dar nu are rost evident să atribuim acelor *piagnoni* altceva decît o întoarcere la normele arhaice ale tradiţiei dominicane asociate unui vechi „republicanism" care nu a rămas literă moartă[20].

Unul din firele conducătoare ale investigaţiei s-a dovedit în final a fi statutul pictorilor, sculptorilor, arhitecţilor. Un admirabil mic tratat a arătat odinioară cum, cu enorme intervale în funcţie de medii, legendele se cristalizează în jurul personalităţii artistului; el încetează astfel să fie meşter, un „mecanic", pentru a deveni purtător de inspiraţii şi de fabule[21]. Studiul nostru a devenit dificil prin faptul că în mediul florentin — aşa cum s-a amintit mai sus — artiştii, deşi cuprinşi de un fel de exaltare datorită influenţei cîtorva personalităţi strălucitoare a căror autoritate, uneori insolentă, îi scoate din condiţia comună, păstrează un statut banal. Studiul contractelor arată clar că tipul relaţiilor care există între comanditar şi şeful de atelier este de ordinul a ceea ce dreptul roman numea *locatio operarum*[22]. Nimic mai mult. Producţia imaginilor pictate sau sculptate de o abundenţă de necrezut şi succesul „capodoperelor", nu schimbă nimic din condiţia autorilor lor.

Pictorii rămîn oameni de meserie. Şi aceasta explică tonul revendicărilor care se întîmplă, ca lui Leonardo, să prezinte şi invers bombasticismul elogiilor produse de prietenii lor umanişti. Cînd Botticelli pictează în 1485 *Madona dei Bardi* (azi Muzeul din Berlin), el primeşte doi florini pentru

Scanned with OKEN Scanner

aur, doi pentru lapis-lazuli — există mereu o socoteală specială pentru aceste materiale costisitoare — şi treizeci şi cinci ca salariu, *per suo pennello*, formulă în care un excelent erudit a crezut că vede o manifestare precoce a interesului pentru stil. Dar ea nu reprezintă nimic; formula este stereotipă. Filippino Lippi primeşte, pentru tot, două sute patruzeci de florini pentru *Sfîntul Bernard* de la Badia şi trei sute pentru *Epifania* destinată călugărilor de la S. Donato din Scopeto, întrucît personajele sînt mai numeroase în aceste panouri: contractele sînt explicite asupra acestui punct. Începînd din 1470/80 se observă totuşi două lucruri; preţurile oferite pictorilor cresc în mod regulat şi, pe de altă parte, acele *elogia* se înmulţesc, odată cu apariţia sau reapariţia unor noţiuni savante. O trăsătură precisă, pe care ar fi trebuit să o reperez mai devreme, ar putea facilita punerea la punct a analizelor. O maximă luată din *Arta poetică* a lui Horaţiu, *dictum Horatii*, a fost la modă din secolul al XIII-lea pentru a marca această situaţie particulară a *artifex*-ului care are nevoie de un cadru de libertate pentru a-şi plasa compoziţiile; dar protestele clerului încearcă să refuze această „licenţă". Ori, o culegere de desene florentine are pe copertă ca un manifest maxima; *pictoribus atque poetis semper fuit et erit equa potestas*; iar un umanist va preciza validitatea dictum-ului cu ajutorul lui *divino quodam spiritu*, care lasă să se vadă platonismul său. Ceea ce alţi teologi vor contesta. Şi aşa mai departe pînă la faimoasa ceartă născută în jurul *Judecăţii de apoi* a lui Michelangelo[23].

Noţiunea de *divino artista* şi cea a vocaţiei frămîntate a geniului[24], sînt solidare; şi cum ele sînt formulate cu o insistenţă quasi obsesivă de umaniştii din Careggi, ei înşişi prizonieri ai acestui model, trebuia să ne întrebăm dacă nu a avut loc astfel o colorare a „psihologiei" artiştilor. A apărut mai ales un mecanism original reprezentat de investirea marilor figuri cu noţiunile-cheie ale antropologiei neo-platoniciene; principiile sim-

Scanned with OKEN Scanner

bolizate de *Eros*, *Hermes* şi *Saturn* intervenind în acelaşi timp ca model de viaţă şi principiu de manifestare. Artistul îşi clarifică astfel natura şi în comentariile contemporane se vede bine că ea este percepută în funcţie de această componentă mitică. Comportamentul şi reputaţia acelor *minores* îl repetă pe cel al vedetelor şi astfel începe să se dezvolte, cu consecinţe profunde, o „psihologie" a vieţii artistice. Ceea ce nu schimbă nimic din condiţia meşteşugărească a atelierelor, rezultatul este însă că „mitul" artistului modern găseşte în primii ani din Cinquecento o articulare durabilă. El se află la sfîrşitul, nu la începutul speculaţiilor umaniste care îl produc într-un fel în pofida lor.

Se cunoşteau mai bine textele antichităţii decît operele plastice ale acesteia — opere care, de altfel, în afara „muzeului mediceean" şi a releveelor de atelier, sînt adeseori ghicite după texte (Pliniu, Vitruviu). Această curioasă „diferenţă de potenţial" este în acelaşi timp sursă de arbitrariu şi incitatoare. Am încercat să punem în evidentă acest du-te vino şi soluţiile fanteziste care rezultau de aici. Are loc în acest climat uşor fals o percepere mai puternică a miturilor şi a imaginilor, prin intermediul unui registru al imaginarului, despre care nu mai este cazul — în principiu — să ne întrebăm dacă se defineşte drept creştin sau păgîn. Resorturile profunde ale vieţii sufletului sînt înţelese cu convingere poetică, care are drept consecinţă „psihologizarea" noţiunilor metafizice. În faţa aparatului de simboluri de care se ajută aceşti intelectuali îţi vine să vorbeşti uneori de „psihosofie". Nu această aspiraţie către bogăţie şi transparenţă este cea care se manifestă uneori în delicateţea operelor din acest mediu.

O bună modalitate de a-l prezenta ar fi fost constituit de o analizare mai pe larg a rolului muzicii. Decorul marchetăriilor, împodobite cu atîta plăcere de instrumente muzicale, sugerează o intuire înaltă a activităţii spirituale a concertelor şi a corurilor în arta profană ca şi în arta sacră, cum bine s-a arătat[25]. În literatura artis-

tică va deveni din ce în ce mai curentă considerarea armoniei muzicale — susceptibilă de speculaţii „cosmologice" şi matematice — ca paradigmă a calităţii pure, de netradus dar nu necomunicabilă, care trebuie să se impună celorlalţi. Apollo este un zeu muzician.

O reprezentare care apare de atunci la orizontul imaginaţiei poetice, este cea a vîrstei de aur. Această reprezentare juca pe atunci cam acelaşi rol ca ideea de progres în secolele XVIII şi XIX; un mijloc de a critica situaţia prezentă şi de a orienta speranţele. Dar situaţia este şi mai complexă, căci este vorba mai puţin de utopie decît de un vis, de o nostalgie în care se introduc alături de *saturnia regna* deliciile pastoralei şi ale unui Eden păgîn şi, pe de altă parte, asocierea cu ideea de *renovatio* îi poate da coloratură creştină. Speranţa într-o epocă nouă regrupează, vehiculează, intensifică, multiplică într-o oarecare măsură unele prin altele reprezentări intim legate de conştiinţa occidentală, astrologia luînd-o pe calea escatologiei, poezia pe cea a profeţiei. Frămîntată cu noi ingrediente mai mult sau mai puţin conciliabile: încrederea în puterea umană, etica hedonistă, visul pastoral, legendele devin, dacă se poate spune, o pastă maleabilă, flatînd spiritul, gata să se ridice în funcţii de circumstanţe[26].

Grupul de la Careggi a tratat, dezvoltat, actualizat acest mit al epocii de aur sub toate aspectele sale [27]. Dificultatea este de a ţine seama de retorică şi de necesitate. Nu s-a ezitat să se vorbească de un *topos* literar, simplu motiv de propagandă mediceeană, ceea ce, într-un sens, nu este contestabil[28]. Dar istoricul ideilor observă înrădăcinarea acestor reprezentări şi ponderea imaginilor care fundamentează sau frînează acţiunea prezentă, înglobînd şi „predica" platoniciană[29]. Multe lucruri grave intră în discuţie în aceste reprezentări minunate. Sensibilitatea artistică şi chiar capacitatea de a concepe cicluri convingătoare nu puteau să le ignore.

Aceasta este ceea ce, pînă la urmă, poate justifica prelungirea aparent abuzivă care ne-a de-

Scanned with OKEN Scanner

terminat să conchidem cu o panoramă, evident prea schematică, a realizărilor romane. Nu putea fi evitată. Ceva a scăpat Florenței după căderea Medicilor; cultura italiană a cucerit inovații și singularități printr-o serie de filtrări care nu au fost încă perfect reconstituite. „Ciclurile umbriene" au servit ca punct de plecare, integrînd componente ale actualității în programe pre-stabilite. Chiar într-un ansamblu cu o originalitate șubredă în orice privință, ca cel din Apartamentele Borgia, se pare că neliniștile grave de la sfîrșitul secolului au impus în cele din urmă o alegere a temelor din Sala zisă a Sfinților, care permite să se înțeleagă mai bine inserția „savantă" a ciclului egiptean din boltă[30].

În ceea ce privește marile compoziții din epoca lui Iuliu al II-lea, nu a fost posibil să se înceapă discutarea sistematică a lucrărilor privitoare la semnificația lor înmulțite în ultimii douăzeci de ani. Observațiile simple care au fost propuse, nu pretind să definească decît un fel de referință minimală, un perimetru în interiorul căruia trebuie lucrat. De acolo se ivește pentru noi faptul evident că detectarea surselor — prețios ferment intelectual — contează mai puțin ca sintaxa imaginativă care folosește tot ceea ce este posibil. Calitatea reprezentării pune stăpînire atît de bine pe sens, comunicarea „ne-verbală" depășește atît de complet discursul intelectual, încît a fost posibil pe parcursul unor generații să se neglijeze puțin cîte puțin arierplanul filosofic sau teologic în favoarea mesajului „vizual". Platon s-ar fi indignat și interpreții săi ar fi fost surprinși dacă acolo s-ar fi aflat triumful lui *ars platonica*; el a impus însă legea sa Renașterii.

Foarte bine s-a spus că cu cît o teorie are mai puține probabilități în favoarea sa, capacitatea sa de informare va fi mai mare în momentul în care ea se impune[31]. Sau, pentru a formula acest lucru altfel, insolitul este mai revelator ca banalul, excepționalul furnizează categoria cea mai bogată[32]. Această propoziție este valabilă, se pare, prin ceea ce face importanța realizărilor și perspectivelor flo-

Scanned with OKEN Scanner

rentine. Ea este valabilă probabil şi pentru tentativa pe care ele mi-au inspirat-o acum un sfert de secol.

În ediţia finală la al său *Zauberberg* (1939) Thomas Mann a putut să avanseze că ceea ce l-a legat îndelung de această operă era explorarea unui lent proces de *intensificare*: „în mediul ermetic şi înfierbîntat din *Muntele Magic*, această materie necomplicată (şi anume: eroul romanului) suferă o intensificare care o face aptă pentru aventuri morale, spirituale şi senzuale, pe care chiar nu le-ar fi visat în lumea mereu ironic numită „ţară plată". În înfierbîntarea spiritului şi a inimii, tonul de elev, extraordinarul devine aproape familiar şi formulele ambiţioase se înmulţesc". Ar fi mai mult decît impertinent să comparăm Florenţa mediceeană cu un sanatoriu de la munte unde se discută nebuneşte despre dragoste şi despre moarte. Dar în riturile sale, admiraţiile sale, dubla sa vocaţie precoce pentru autosatisfacţie şi auto-critică, în tendinţa sa spre repliere, Cetatea lui Lorenzo dă uneori impresia unei lumi închisă, unde temperamentele se exaltă şi unde obsesiile cresc repede în intensitate. Graţia botticelliană, taina lui Leonardo, tinereţea lui Michelangelo presupun ceva puternic şi singular, care concentrează energii intelectuale şi morale în conflicte neobişnuite. Am încercat aici să analizăm cîteva modalităţi în inima a ceea ce se numeşte Renaştere*.

octombrie 1979

---

* Titlurile noi au fost introduse în bibliografia continuă situată la sfîrşitul cărţii. Indexul nu a fost remaniat; el a fost în 1958 opera prietenului meu Robert Klein. Prea numeroasele greşeli de imprimare şi de ortografie care au rămas în prima ediţie au fost îndreptate în tirajul din 1961, graţie diligenţei critice a D-rei Ida Maïer şi a lui Robert Klein. D-nul Vladimir Juren a binevoit să îmi acorde concursul său pentru această aducere la zi şi îi exprim recunoştinţa mea totală.

Scanned with OKEN Scanner

1. Ediția E. Droz, Geneva, 1954, reed. 1977.
2. Vezi în prețioasele lucrări ale lui D. HAY, *The Church in Italy in the Fifteenth Century*, Cambridge, 1977, excelentul capitol 6; The italian Renaissance and the clergy of Italy in the Fifteenth Century, unde, fapt semnificativ, episodul florentin nu este menționat. Este luat în considerație în Ch. TRINKAUS, *In our image and likeness*, 2 vol., Londra, 1970.
   P. O. KRISTELLER, Paganism and Christianity în „Renaissance Thought", New York, 1961; *Mythe de l'athéisme à la Renaissance*, în „B.H.R.", XXX (1975), p. 337 și urm.
3. Lucrarea lui P. J. O'MALLEY, *Giles of Viterbo*, Leyda, 1968, și studiul său; *Man's dignity, God's love and the destiny of Rome, a text of Giles of Viterbo*, în „Viator" III (1972), p. 389 și urm. și indicațiile complementare despre „Cabalismul" lui Egidio către 1530, în studiul nostru *Le Sac de Rome* (A. Mellon Lectures, 1977).
4. Reiau aici cuvintele din introducerea lui Creighton Gilbert la culegerea *Renaissance Art*, New York, 1970.
5. L. MARTINES, *The social world of the florentine Renaissance*, Princeton, 1963, p. 267, și lucrarea mai recentă, care generalizează acest tip de observație la întreaga epocă; *Power and imagination*; *City-states in Renaissance Italy*, Londra, 1978.
6. J. R. SPENCER, *Volterra 1466*, în „The Art Bulletin", XLVIII (1966), p. 95/6.
   G. CIPRIANI, *Il mito etrusco nel Rinascimento fiorentino, 1400—1600*, (în curs de apariție).
7. S. BATTAGLIA, *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, II, Napoli, 1970; Dante e la teoria del poeta teologo nei secoli XIV—XV, p. 95 și urm.
8. V. WESTER și E. SIMON, *Die Reliefmedaillons im Hofe des Palazzo Medici zu Florenz*, în „Jahrbuch der berliner Museen", XVII (1985), p. 15 și urm.; această reconstruire a programului a fost viu criticată de N. DACOS, în *Il Tesoro di Lorenzo de'Medici*, vol. I, Florența, 1973, atribuirea așa-numitului „ciclu" lui Donatello este puțin probabilă, vezi H. W. Janson, *Donatello*, Princeton, 1957, vol. II, p. 81.
9. E. CAMESASCA, *Artisti in bottega*, Milano, 1966, cap. XI, Accademie mai esistite.
10. Epistolae Libri XII, Veneția 1495, The letters of Marsilio Ficino, vol. 1, Londra, 1975, vol. 2 (1476—1477), Londra, 1978.
11. Ea a fost reluată de H. H. Brumer, *Pan Platonicus*, „Konsthistorish Tijdskrift", 33 (1964), p. 54 și urm.
12. S. SETTIS, *Citarea, In una impresa di broncони*, „J.W.C.I." 34 (1971).
13. R. KLEIN, *La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les „imprese"* (1957), reluat în „La Forme et l'intelligible" Paris, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

14. E. WIND, *Pagan mysteries in the Renaissance*, Londra, 1958.
15. A. PARRONCHI, *The language of humanism and the language of sculpture*, J.W.C.I., vol. 26 (1964).
16. R. HATFIELD, The „Compagnia de'Magi", J.W.C.I., XXXIII (1970), p. 107 și urm.
17. RICHARD C. TEXLER, *Lorenzo de'Medici and Savonarola, Martyrs for Florence*, în „Renaissance Quarterly", XXXI (1978), 3, p. 293 și urm.
18. G. HERSEY, *Pythagorean palaces*; magic and architecture in the italian Renaissance, Ithaca (SUA), 1976; și *Marsilio Ficino's cosmic temple*, în „Collaboration in italian Renaissance art", New Haven, 1976.
19. L. SCHNEIDER, *Donatello's bronze David*, în „Art Bulletin", LV (1973), p. 213 și urm.
F. AMES-LEWIS, *Donatello's bronze David reconsidered*, în „Art History", II (1979), 2, p. 139.
Studiul lui C. L. FROMMEL, *Michelangelo und Tommaso dei Cavalieri*, Amsterdam, 1979, mi se pare conform unei versiuni mai corecte a problemei.
20. Aceasta este, printre altele, concluzia lui R. M. STEINBERG, *Fra Girolamo Savonarola, Florentine art and Renaissance iconography*, Atheus (Ohio), 1977, a cărui observație negativă, totuși, p. 131, n. 9, referitor la reîntoarcerea la fundalul aurit în *Crucificarea* lui Filippino Lippi, nu pare justificată.
Este imposibil să ținem seama de observațiile dezordonate ale lui R. de MAIO, *Il Savonarola, Alessandro VI e il Mito dell'Anticristo*, în: Reforme e Miti nella Chiesa del Cinquecento, Napoli, 1973, cap. 2.
21. F. KRIS și O. KURZ, *Die Legende von Künstler*, Viena, 1934; trad. engleză cu prefață de Sir E. GOMBRICH, Londra.
22. A. CONTI, *L'evoluzione dell'artista*, în „Storia dell'arte italiana", I, vol. 2, L'artista e il publico, Torino, 1979, p. 127 și urm.
23. Despre aceste polemici: A. CHASTEL, *Le dictum Horatii: quidlibet audendi potestas et les artistes* „XIIIe—XVIe siècles", Bulletin „Académie des inscriptions et Belles Lettres" (1977), reluat în: „F.F.F.", Paris, 1978, vol. I, nr. 17.
24. R. și M. WITTKOWER, *Born under Saturn*, Londra, 1963, trad. ital., Torino, 1968.
25. E. WINTERNITZ, *Musical instruments and their symbolism in western art* (1967), reed. New Haven, 1979, cu adăugiri, cap. 13 despre capela Strozzi.
26. P. O. KRISTELLER, *Music and learning* (1956), reluat în Renaissance Thought II, New York, 1965, 8.
27. E. GARIN, *L'attesa dell'età nuova e la „renovatio"* (1962), în: *L'età nuova*. Ricerche di storia della cultura dal XII al XVI secolo, Napoli, 1969, p. 83 și urm.
H. LEVIN, *The myth of the golden age in the Renaissance*, Londra, 1969.

Scanned with OKEN Scanner

28. E. H. GOMBRICH, *Renaissance and golden age*, în: Norm and Form, Studies in the art of the Renaissance, Londra, 1966, p. 29 și urm.
29. G. COSTA, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Bari, 1972, p. 42 și urm.
Acest „survey" nu ia în considerație prea suficient atmosfera de miracole și de așteptare vagă, despre care avem atîtea informații.
30. N. RANDOLPH PARKS, On the meaning of Pinturicchio's *Sala dei Santi*, în „Art History", II (1979), 3, p. 291 și urm.
31. E. H. GOMBRICH, *The sense of order*, a study in the psychology of decorative art, Londra, 1979, p. 114.
32. E. WIND, *Pagan mysteries*, *op. cit.*, p. 191; „Both logically and causally the exceptional is crucial, because it introduces (however strange that may sound) the more comprehensive category".*

---

* „Logic și cauzal excepționalul este de importanță crucială deoarece introduce (oricît de ciudat ar suna aceasta) o categorie mai cuprinzătoare."

Scanned with OKEN Scanner

Taine, care a fost un excelent observator, prea iscusit în a sistematiza, povestește că petrecea ore în șir examinînd operele florentine din a doua jumătate a secolului al XV-lea: „Clipă încîntătoare, gingașă auroră ce ești tinerețea sufletului, cînd omul descoperă pentru prima oară poezia lucrurilor reale. În acel moment el nu trasează nici o linie care să nu exprime un sentiment personal; descrie ceea ce a resimțit; nu există încă un model acceptat care să împlinească într-o frumusețe convențională aspirațiile pe cale de a se naște ale inimii sale[1]...". Istoricul se străduiește să definească epoca și mediul care au permis atîta prospețime și originalitate. Un anumit stadiu al societății determină atitudinea intelectuală din care trebuie dedusă „clipa încîntătoare" a artei.

Florența se afla, în vremea lui Lorenzo, în mîinile „unei societăți de negustori bogați, care iubesc antichitatea și doresc să trăiască în veselie". Care sînt preocupările lor intelectuale? „Trăsătura principală" din care „decurg celelalte" este „căutarea unei umanități complete", „înflorirea instinctelor nobile, ca și a instinctelor naturale". De unde un fel de „sărbătoare a inteligenței" care rînduiește și cuprinde totul. În loc să atace creștinismul, ei îl interpretează; îngăduința lor este cea a contemporanilor lui Goethe, iar Marsilio Ficino pare a fi un Schleiermacher. Opera

sa se lasă definită cu uşurinţă: „Unind filosofia, credinţa şi ştiinţele, el compune un edificiu armonios în care înţelepciunea laică şi dogma revelată se completează şi se purifică una pe cealaltă, nu doar pentru a oferi gloatei un loc apărat şi imagini, ci şi pentru a deschide o promenadă aeriană şi perspective nelimitate elitei reprezentată de spiritele inteligente".

Această evocare seducătoare şi puţin facilă adăuga, prin intermediul unei note de fină cultură o dimensiune filosofică interesantă ideii încetăţenite începînd din vremea lui Roscoë şi a lui Rio despre arta „primitivilor"[2]: întotdeauna florentinii sînt judecaţi în funcţie de candoarea lor imaginativă şi de prospeţimea simţămîntului lor, dar acum nu mai este vorba de efuziune religioasă naivă şi de simplitate creştină. Intervenţia culturii umaniste şi a estetismului schimbă complet tonalitatea tabloului. Această imagine se complică totuşi, spre sfîrşitul secolului, cu bizarele reverii ale lui Huysmans, Péladan şi ale poeţilor decadenţi, care descopereau în eleganţa florentină extraordinare perversităţi, considerau *Primavera* „satanică, irezistibilă şi înfricoşătoare" (Jean Lorrain) şi atribuiau intenţiile cele mai confuze lui Botticelli, lui Leonardo, sau lui Signorelli[3]. Platonicienii de la Careggi nu mai erau consideraţi nişte visători toleraţi şi sensibili, ci nişte „iniţiaţi", adepţii unei teozofii misterioase care se impunea artiştilor superiori şi al cărui adevărat moştenitor era Gustave Moreau, comentat de Péladan. Seducţiile ezoterismului, care în acea vreme au cuprins Renaşterea florentină, nu s-au risipit încă în întregime.

Interesul pentru „epoca de aur florentină", pentru arta din timpul lui Lorenzo, s-a trezit astfel legat de două imagini ale unei civilizaţii pierdute, la fel de sugestive şi de arbitrare. Prin marii amatori, ca Walter Pater, Suarès sau Proust, care au ştiut să profite de pe urma lui, seducţia acestui episod singular al artei şi al culturii se găsea, în fond, definită în termeni pe care istoricii nu îndrăzneau sau nu puteau să-i dezmintă

Scanned with OKEN Scanner

în întregime. Interpretarea poetică și literară a epocii nu a evoluat deloc; cercetările precise, începute acum mai bine de o jumătate de secol, asupra mecenatului mediceean, asupra naturii exacte a mișcării platoniciene, asupra crizei florentine, au mutat toți termenii, dar nici o imagine nouă nu s-a substituit celei — sau celor — din secolul trecut. Ele s-au învechit, ca sentimentele și valorile pe care păreau să le reprezinte; gustul și-a schimbat doar puțin direcția. Critica lor nu a fost efectuată. Ne-am străduit să reunim în aceste pagini elementele unei construcții noi.

Amploarea „mișcării" platoniciene și succesul său la Florența nu sînt contestabile; dar această „mișcare" nu conține toată istoria umanismului florentin[4]. Începînd din 1460—1470 se tinde spre o îndepărtare din ce în ce mai mare de preocupările morale și literare ale primei generații. Grupul Academiei, de altfel șubred și în curînd divizat, era animat de o ambiție mărturisită de *renovatio* universală, ambiție care, după 1480, a făcut în cîțiva ani din aceste doctrine una din forțele călăuzitoare ale culturii italiene: neo-platonismul s-a găsit, spre sfîrșitul secolului, în centrul a ceea ce se poate numi „mitul Renașterii". Dar sincretismul său funciar, orientarea sa idealistă, injoncțiunile sale speculative, răspundeau unei neliniști, unei situații tulbure a culturii. La Florența nu toate spiritele erau unanim seduse de tendințele sale; nu numai că existau sceptici și adversari, dar Landino gramaticianul, Poliziano poetul și, ceva mai tîrziu metafizicianul, sînt departe de a fi în toate privințele de aceeași părere cu învățătura, adeseori nesigură și șovăitoare, a lui Ficino. Cel puțin în acest climat intelectual nou au fost elaborate și, uneori, explicitate ideile care au fost recunoscute de mult timp ca ideile principale ale epocii: noțiunea de om-centru al lumii, cea a unui cosmos organic, descoperirea antichității ca civilizație completă. Acestea constituiau puncte de vedere potrivite pentru a răsturna organizarea științei și tradițiile culturii și mai mult, accentul pus rînd pe rînd pe valoarea

Scanned with OKEN Scanner

metafizică a Frumosului, demnitatea poetului și a artistului, legea „muzicală" a universului, funcția misterioasă a dragostei, interesul față de simboluri și pînă la sentimentul destinului dificil al sufletului de excepție[5].

Privită de aproape Florența oferă, în timpul lui Lorenzo, spectacolul unui oraș în care problemele sînt mai numeroase decît certitudinile. Imaginea încîntătoare și suavă a unui paradis al culturii nu mai poate să intre în descriere decît ca ecou al unor aspirații confuze, ca himeră cu ajutorul căreia epoca speră să domine dificultățile actuale, înainte de a face din ele refugiul care să permită ignorarea lor. Nimic nu ar fi mai înșelător decît a reduce această evoluție la ciocnirea dintre noțiunile tradiționale și o gîndire deja „modernă". Ne aflăm, fără îndoială, la punctul de întîlnire a două epoci ale istoriei; dar cultura care se elaborează la Florența și care se va impune Renașterii formulează problemele în termeni care o deosebesc atît de epoca ce va urma, cît și de epoca ce se sfîrșește. Situația intelectuală de la sfîrșitul Quattrocento-ului nu poate fi descrisă corect decît cu ajutorul noțiunilor care îi sînt proprii. Trebuia deci să ne străduim să distingem unele dintre acestea. Pentru utilitatea expunerii, dar și deoarece cuprinsul și influența sa au fost incomplet apreciate pînă acum, referințele au fost căutate de preferință în opera lui Marsilio Ficino.

Corelațiile între artă și umanism au fost deci considerate în evoluția lor și, dacă se poate spune, în funcție de „problematica" lor particulară. În epoca în care istoria artei nu era decît un capitol din istoria culturii, armonia dintre cele două domenii era de la sine înțeleasă. Tocmai împotriva acestei „evidențe" s-a crezut că este util să se reacționeze: cum să se înțeleagă armonia între un mediu intelectual uimit de propriile sale descoperiri și pictorii sau sculptorii surprinși ei înșiși de formele noi și preocupați de stil? Unde și cum se întîlnesc ei? Se află acolo o întreagă

gamă de probleme urgente și precise, pe care imaginea „literară" a Renașterii le-a lăsat multă vreme în umbră. Nu avem pretenția că am reușit să desprindem elementele cu toată precizia necesară, ci doar că am încercat să verificăm și să regrupăm metodic datele utile și uneori concludente asupra cîtorva probleme decisive. De unde, fără îndoială, mai multe indicații, semne de întrebare și teme de cecetare decît rezultate decisive. Expunerile asupra rolului colecțiilor, al textelor și al comenzilor sînt departe de a fi complete; ele descriu cel puțin cîteva fapte esențiale. Trebuia oare să fie precedate de o investigare prealabilă privind economia în Toscana, diferitele „clase" ale societății, posibilitățile și pretențiile fiecăreia, consecințele „ideologiei" lor și ale aspirațiilor lor la artă? Eșecul unei tentative efectuată, acum cîțiva ani, cu toată informația dorită asupra perioadei imediat anterioare celei pe care o discutăm noi, nu este într-adevăr încurajatoare în acest sens[6]. Ar trebui reînnoite noțiunile sociologiei istorice pentru ca ea să poată reda într-adevăr vitalitatea unui centru artistic. Explicarea prin conflictul de interese poate fi la fel de limitată și de grosieră, tot așa cum prin unica mișcare a ideilor și a gusturilor este adeseori naivă. Nu a fost, deci, înlăturat nici un element interesant: importanța crizei florentine de la sfîrșitul secolului a fost pusă în evidență, pe cît de riguros s-a putut, cu toate consecințele sale pentru viața intelectuală și pentru artă. Ea constituie chiar, în ordinea noastră de idei, o articulație capitală a epocii, dar era suficient, după opinia noastră, de a o descrie și, pentru a-i analiza efectele, să se sublinieze o dată mai mult importanța vieții religioase și a sentimentului republican la Florența. Și în această problemă, nu fără surprindere, noi am observat — apoi am subliniat intenționat — un fapt cam prea mult neglijat pînă în prezent de istoricii Renașterii: sentimentul, comun mulțimii și burgheziei, rolului excepțional cuvenit

Scanned with OKEN Scanner

Florenței, orgoliul național cu iluziile sale și limitele sale, care tinde să facă dintr-o cetate centrul privilegiat al culturii și axa acelei *renovatio* universale[7].

În cursul secolului al XVI-lea dogmatica umanistă și codificarea formulelor vor încerca să definească și să fixeze simbolurile utile, canoanele și regulile. Sfîrșitul Quattrocento-ului pune în evidență, dimpotrivă, ciocnirea dintre inițiative; se descoperă în același timp incertitudini și cutezanțe, ezitări față de inovații; devine sesizabil în vitalitatea sa, efortul maeștrilor din care secolul următor va crede că poate să tragă concluzii definitive. În locul imaginii satisfăcătoare, dar oarecum inertă, a unei culturi dînd, la umbra unui mecenat inteligent roadele cele mai fericite în artă, se obține o imagine contrastantă, mai frămîntată, în care modele se interferează, în care inovațiile pot fi fără urmare, în care artiștii își pun întrebări, se înșeală, produc la comandă, își părăsesc orașele și în care, în cele din urmă, cele mai frumoase reușite nu au loc chiar în Florența. Căci, în sfîrșit, dacă Florența atrage încă toate privirile, ea participă cu întîrziere la rivalitatea dintre centrele de artă. Inovațiilor subtile ale unor artiști li se opun oboseala și lipsa de gust a stilului din atelierele cu clientelă numeroasă. Nervozitatea și eleganța unora nu mai compensează în întregime facilitatea celorlalți. Toscanii par a-i ignora pe Piero della Francesca și pe Giovanni Bellini, Laurana și Bramante. S-ar zice că Florența este mai puțin preocupată să conducă jocul decît să își rămînă sieși fidelă. Pe scurt, ne aflăm în fața unui gust care evoluează și a unei arte care își pune probleme. Era necesar ca situația să se fi prezentat astfel pentru ca să poată fi remarcat aici cînd un fel de reacție generală a practicilor „gotice" în poezie și în artă, în care avusese loc un semiabandon al cuceririlor recente ale minții și ale artei[8], cînd progresul constant al unei culturi care anticipează un

Scanned with OKEN Scanner

nou univers mental prin mijlocirea realizărilor sale artistice şi ştiinţifice incomplete[9].

*

* *

„Istoria artei, spunea Henri Focillon, este istoria spiritului uman prin intermediul formelor". Se află, în această definiţie — pe care ne-o însuşim — condiţiile unei munci de investigaţie obiectivă asupra operelor şi a oamenilor, care constituie limita inferioară a disciplinei şi cele ale unei cercetări temeinice specifice care caută singurele articulaţii valabile în natura însăşi a stilurilor şi în autoritatea lor asupra spiritului. În primul caz este vorba de expunerea şi organizarea datelor unei anumite succesiuni a „produselor" umane; în al doilea, de fascinaţia lor particulară — care invită fie la acordarea unei atenţii doar dezvoltării lor autonome, „logicii lor interne", fie la speculaţia asupra unor analogii şi acorduri ce ar putea fi judecate numai de sensibilitatea modernă. Primul demers priveşte operele şi riscă să uite formele datorită cercetării exterioare adeseori indirectă; al doilea sfidează evidenţa artistică, dar nu poate explicita intuiţia decît neseparînd „viaţa formelor" de realitatea operelor. Al doilea demers este direct, celălalt indirect. Istoricul de artă este constrîns să se plaseze în mod activ între aceste două limite. El nu se mai poate limita la cronologie şi la legăturile „obiective", el nu trebuie să se lase pradă impresiei; munca sa vizează să combine explicaţia exterioară şi interpretarea interioară. El pretinde verificări multiple ale atribuţiilor, ale datelor şi expunerea condiţiilor concrete, în care discursul devine impersonal; tinde să restituie, pe de altă parte, „valorile" pe care operele şi le revendică, ca şi cum ar fi reprezentantul lor modern şi avocatul răspunzător. Astfel el pune la punct dispozitive care încadrează şi, în cele din urmă, restrîng problema centrală, care rămîne cea a calităţii.

Situaţia Florenţei la sfîrşitul secolului al XV-lea permite tocmai degajarea şi exploatarea

Scanned with OKEN Scanner

anumitor raporturi ştiinţifice. Prbolema capitală, fenomenul care poate fi considerat ca definiţia tehnică a Renaşterii, este nevoia de „a decompartimenta" viaţa spiritului. Acest lucru a fost foarte bine arătat: ierarhiile scolasticii, în măsura în care ele se impuneau practicii, nu permiteau unui pictor să cunoască optica, nici unui secretar de Seniorie să-i fi citit pe filosofi. Succesul acelor *studia humanitatis* în Italia distrugea aceste bariere creînd, în afara ştiinţei universitare, o cultură vie, bazată pe cunoaşterea literaturilor antice şi deci stimulată de sentimentul originalităţii Italiei. Artiştii ambiţioşi, ca şi scriitorii preocupaţi să se afirme, găsesc în această mişcare ocazia de a privi dincolo de limitele obişnuite ale activităţii lor: ei se informează la sursele ştiinţei care pot fi tratate antice — pînă atunci folosite doar în unicele enciclopedii şcolare — sau pagini de filosofie. Şi profită de ele pentru a lansa iniţiative răsunătoare: arta depăşeşte tehnica; o ruptură progresivă a limitelor era o consecinţă remarcabilă a evoluţiei generale pe care istoricul de artă trebuie să o examineze cu grijă[10].

Din clipa în care şeful unui atelier nu se mai consideră un fabricant, ci îşi îngăduie anumite curiozităţi intelectuale, munca sa este marcată de o întreagă serie de transformări. Punerea la punct a acelei „prospettiva pingendi" s-a născut, în fond, din dezvoltarea tehnică a noţiunilor de optică pe care nimeni nu le interpreta şi pe care Brunelleschi a avut ideea să le valorifice[11], tot aşa precum Alberti găsea în tratatele de retorică — rezervate clericilor — mijlocul de a defini un nou statut al picturii[12]. Reprezentarea grafică devine un mod de investigare „ştiinţifică" şi, cum a fost prea bine subliniat, „descoperirile" ese[illegible]e ale epocii sînt datorate exigenţelor irezistibile ale desenatorului şi sculptorului, care pretind să domine lumea fenomenelor prin forma organizată. În acest caz contribuţia florentinilor este esenţială; opera lui Leonardo nu mai apare ca o excepţie, ci ca o încununare genială a unei munci care se situează constant la frontierele ştiinţei

Scanned with OKEN Scanner

și ale artei. Imaginea despre lume se modifică prin aceste deplasări de orizont și prin aceste legături noi între domenii distincte. Arta a fost astfel, timp de două generații, instrumentul unei revoluții care o depășea.

În acest punct se ivește problema noastră particulară. În stadiul atins de gîndirea occidentală în secolul al XV-lea distincția între știința și reflecția filosofică nu este mai reală decît cea între cunoștințele pozitive și formele artistice în care se exprimă; sau, cel puțin, legăturile provizorii care se stabilesc între matematici sau anatomie și activitatea desenatorilor și pictorilor hotărîți să profite, își găsesc o compensație în gîndirea umaniștilor care, încetînd să mai fie simpli filologi sau puri moraliști, întrezăresc în evoluția culturii ocazia și chiar necesitatea unei sinteze universale, diferită de cea a Școlii care nu anticipa toate aceste manifestări noi ale geniului uman. Iată-i pe umaniști interesîndu-se din ce în ce mai mult — într-un mod care rămîne, fără îndoială, literar, dar care nu este mai puțin semnificativ — de creațiile artei și de creatorii înșiși. Logica „decompartimentării" consta, într-o primă fază, în a da artiștilor îndrăzneala de a recurge la geometrie și la textele savante; într-o următoare etapă evoluția astfel declanșată tinde să-l plaseze pe artist într-o poziție avantajoasă. El este pus în evidență, ca și poetul, în calitate de reprezentant al adevăratelor „mode" ale științei. Prestigiul de care se vor bucura Michelangelo și Rafael este cel care se acordă celor mai distinși reprezentanți ai culturii. Și acolo demnitatea maeștrilor este înțeleasă în numele unei perspective care se conturează în a doua jumătate a secolului al XV-lea. Această evoluție, la urma urmelor atît de simplă și, dacă se vrea pe deplin naturală, nu s-ar putea interpreta decît prin intermediul noțiunilor, imperfecte dar necesare, ale neo-platonismului care năzuie, nu fără ezitări și scrupule, să promoveze o învățătură totală de un nou tip. Estetica, în sensul modern al cuvîntului se manifestă în Renaștere tot așa de puțin ca în epoca

Scanned with OKEN Scanner

clasică[13]; am evitat cu grijă iluzia că s-ar fi putut extrage din învățătura filosofilor, o doctrină care să se fi impus în ateliere. Nu s-a întîmplat nimic în acest sens. Dar atitudinea unor artiști și succesul unor teme ne-au făcut să reflectăm asupra unor interacțiuni posibile și să încercăm astfel să apreciem mai bine contribuția gînditorilor și a maeștrilor toscani la revoluția spirituală a epocii și la promoția de artiști care se precizează odată cu „mitul Renașterii[14]".

Legăturile dintre artă și umanism trebuie deci să fie examinate începînd din clipa în care s-a putut stabili că arta și știința au trăit din plin în „simbioză" în timpul acelui „Quattrocento florentin". Căci mișcarea neo-platoniciană se prezintă ca o reformă a umanismului anterior și pretinde, în același timp, să cuprindă disciplinele științifice și să le subordoneze speculației teologice. Ni s-a părut util să cercetăm cum, în aceste condiții, puteau să se multiplice nu numai contractele între lumea „ideilor" și cea a „formelor", dar și justificările intelectuale ale inițiativelor artistice. Există două aspecte ale situației originale a Florenței care completează descrierea astfel întreprinsă și care au orientat expunerea: climatul de „critică" propriu orașului lui Donatello și Leonardo, în care lucrările maeștrilor sînt comentate cu pasiune și conflictul stilurilor care se declară, prin tendințele academizante ale mediului toscan. Există, într-adevăr, un fel de paradox de netăgăduit în evoluția florentină la sfîrșitul secolului. „Simbolurile" umanismului se găseau către 1460 legate de arta subtilă și limpede a Quattrocentoului; interpretul lor cel mai strălucit rămîne Botticelli. Motivele „à l'antique" pe care neo-platonismul le favorizează și alegoriile mai mult sau mai puțin complicate pe care le inspiră nu coincid cu pregătirea unui gust clasic[15]; și totuși mișcarea neo-platoniciană elabora idei despre natură, istorie, suflet, care au fost importante pentru Leonardo, Michelangelo, Rafael; ea a pîrguit ideea despre o „inteligibilitate" a formelor superioare ordinii raționale pro-
55 priu-zisă, fără care nu se putea defini o ordine este-

Scanned with OKEN Scanner

tică desăvîrşită. Dacă arta a fost, în cursul secolului al XV-lea, instrumentul unei revoluţii intelectuale care o depăşea, succesul maeştrilor — care s-a produs de altfel în afara Florenţei — a depăşit conţinutul explicit al gîndirii umaniste: arta, la rîndul său, a adăugat la speculaţia intelectuală o dimensiune pe care s-a străduit, în cursul secolului al XVI-lea, să o interpreteze în funcţie de limitele sale.

Devine astfel posibil să propunem o concluzie mai generală. Conştiinţa artei depăşeşte percepţia însăşi a formelor; teoria artei — şi a artistului — beneficiază de limite şi de noţiuni împrumutate; ea nu îşi găseşte articulaţia decît cu acest preţ. Acest transfer de noţiuni a fost aici examinat şi schematizat în funcţie de cotitura decisivă a Renaşterii, care se situează în jurul anului 1500.

*
* *

Asupra unui punct concluzia cercetării este negativă: nu există „epocă de aur" florentină. Noţiunea de epocă favorizată este una din ficţiunile retrospective care ajută la ritmarea cursului istoriei; în general ea nu rezistă cercetării. În cazul particular al Florenţei credem totuşi că putem stabili că ea a apărut devreme, cu o valoare propagandistică precisă, imediat după nenorocirile de la sfîrşitul secolului al XV-lea şi revolta, în acelaşi timp anti-mediceeană şi anti-umanistă, pe care a provocat-o şi orientat-o Savonarola.

Istoria florentină din a doua jumătate a secolului al XV-lea era destul de bogată în iniţiative şi opere viguroase, pentru a suscita nostalgii; cultura, ca şi arta, era atunci plină de contraste şi fiecare iniţiativă întîlnea obstacole, a căror amintire s-a şters, cînd libertatea intelectuală, artistică, politică a cunoscut, după 1500, limitări serioase. În timpul lui Lorenzo se născuseră speranţe prodigioase: operele respiră uneori bucuria certitudinilor şi o fericire singulară, plină de promisiuni. Dar acest climat de fericire candidă de care Florenţa vrea să fie înconjurată, este de domeniul ilu-

Scanned with OKEN Scanner

ziilor sale; nu numai criza statului şi a evenimentelor exterioare îl întrerup în mod brutal, ci chiar tulburarea spiritelor îl dezminţiseră deja. Mediul florentin aspira la o ordine nouă pe care nu ajungea să o definească bine şi, cu atît mai puţin, să o realizeze. „Clipa încîntătoare" de care vorbeşte Taine a durat cît un vis; el îi cunoştea valoarea. Şi una din problemele majore ale Renaşterii — una din cele, în orice caz, care pot fi examinate aici — este trecerea de la ideea unei „epoci de aur" viitoare la cea a unei „epoci de aur" revolute.

Nu am încercat, deci, să definim „viziunea despre lume" din care s-ar deduce manifestările artei. Comodă pentru expunerile generale, această metodă este pur şi simplu un punct de vedere artificial: ea abate atenţia de la situaţiile concrete, în numele unei unităţi absolute care rămîne de demonstrat. Am preferat un demers exact opus, procedînd mai întîi la detectarea acelor *minima* semnificative, cu alte cuvinte a operelor, formelor, afirmaţiilor care erau în mod clar noi, în epoca lui Lorenzo, epocă despre care vorbeşte ecoul pe care ele l-au provocat. Originea acestor *noutăţi* este aproape întotdeauna aceeaşi; tablourile, reliefurile, decorurile, sau chiar monumentele care au marcat un moment important, pot fi puse, deobicei, în legătură cu vreo personalitate a umanismului şi comentate deobicei prin intermediul vreunui aspect al doctrinelor sale; vedem, de fapt, cum funcţionează efectiv sentimentul originalităţii florentine. Această cercetare constituie obiectivul primei cărţi. Rezultatul constă în indicarea unui anumit număr de *probleme* puse în faţa artistului de noţiunile de reprezentat şi de noile moduri de reprezentare: pentru conştiinţele capabile să reacţioneze imediat şi pentru imaginaţiile active, materialele iconografice nu sînt mai puţin interesante de organizat decît formele de construit. Dar aceste creaţii nu formează un ansamblu omogen, un sistem. Partea a doua nu pretinde să ofere o „cheie" artei contemporane, ea propune tabloul acestor elemente active ale culturii artistice florentine. Aceasta îşi capătă sensul său deplin prin com-

paraţie cu centrele vecine. Nu se poate izola Florenţa ignorîndu-se anumite paralelisme şi prelungiri. O a treia carte trebuia deci să rînduiască în fugă, în jurul principalelor probleme florentine, celelalte puncte de întîlnire între ideile florentine şi stilul florentin. Acolo se afla, într-o anumită măsură, mijlocul de analizare a *modurilor de lucru* proprii fiecărui mediu şi fiecărui artist; se ajunge astfel la stabilirea cadrelor care au permis formarea artei clasice. Dar orizontul se lărgeşte în mod periculos: nu fără teamă s-a văzut apărînd, în această perspectivă, capodoperele cele mai celebre şi cele mai bine cunoscute ale Renaşterii Mature. Ni s-a părut necesar însă să ne expunem pericolului banalităţii şi chiar acestui uşor ridicol care însoţeşte în ziua de azi frecventarea operelor prea celebre, sub ameninţarea de a pierde cîştigul întregii construcţii. „Mitul Renaşterii" se împlineşte la Roma şi nu la Florenţa. Trebuia să o reamintim[16].

Această lucrare nu este deci originală decît prin efortul său temerar de organizare şi prin legăturile stabilite între diversele categorii de cunoaştere istorică. Nu în virtutea unei decizii luată *a priori*, ci în funcţie de fiecare situaţie şi, uneori, de fiecare epocă, am căutat să completăm metodele una prin alta; am trecut astfel în mod constant — fără să le confundăm — de la istoria stilurilor la „iconologie", legîndu-le pe una şi pe cealaltă de comanda şi modurile de lucru ale artistului[17].

Concluziile s-au ivit, într-un anume fel, la intersecţia mai multor perspective. Ne-am gîndit că acesta era poate cel mai bun mijloc de recunoaştere a finelor angrenaje ale artei, unde spiritul lucrează în întregime. Am înţeles prea tîrziu temeritatea proiectului. Trebuie să o mărturisim împreună cu poetul din Florenţa;

...chi pensasse il ponderoso tema
E l'omero mortal che se ne carca,
*Nol biasmerebbe se sott'esso trema.**

Paradis, XXIII, versurile 64—66.

---

* Dar cei ce ştiu ce grea-i povara sfîntă / pe care-o port, nu mi-ar huli spinarea / că tremură sub ea şi se frămîntă. (Trad. Eta Boeriu, E.L.U., Bucureşti, 1965).

Scanned with OKEN Scanner

1. H. TAINE, *Voyage en Italie*, Paris, 1865, ed. a 18-a, 1930, vol. II, p. 148.
2. A. CHASTEL, „Le goût des primitifs en France", Introd. la catalogul expoziției: *De la Giotto la Bellini*, Paris, 1956 (reluat în F.F.F., II, nr. 48).
3. M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo*, ed. a 3-a, Florența, 1948, cap. V: „Bisanzio".
4. Lucrarea, multă vreme clasică, a lui PH. MONNIER, *Le Quattrocento*, 2 vol., Paris, 1901, nu mai este suficientă. Lucrările lui E. Garin și P. O. Kristeller... au acumulat materiale și conturat perspective ferme pentru o nouă istorie a umanismului italian. Vezi *infra*, p. 185, N. 3.
5. Toate aceste probleme într-un studiu *Marsile Ficin et l'art*, ed. Droz, Geneva, 1955, reed. 1975.
6. F. ANTAL, *Florentine painting and its social background*, The Bourgeois republic before Cosimo de Medicis'advent to power: XIV and early XV centuries, Londra, 1947. Rezervele noastre le întîlnesc pe cele ale lui E. H. Gombrich, M. Meiss și P. Francastel referitor la eșecul acestei metode.
7. Lucrarea recentă a lui W. WELLIVER, *L'impero fiorentino*, Florența, 1957 (a cărui interpretare dată operelor de artă nu o putem urma) pune accentul pe această problemă.
8. F. ANTAL, „Studien zur Gotik im Quattrocento", în *Jahrbuch der preusz. Kunstsamm.*, XLVI (1925), p. 3—32; această teză a fost reluată în parte de G. WEISE, „Die spätgotische Stilrichtung in der Kunst der italienischen Renaissance", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XIV (1952), p. 99 și urm. și combinată cu teza lui Wölfflin despre opoziția radicală din secolul al XVI-lea și din epoca precedentă în: „Renaissance und Antike", *Tübinger Forschungen zur Kunstgesch.*, 5, Tübingen, 1953.
9. P. FRANCASTEL, *Peinture et société*, Lyon, 1954, Partea întîia.
10. Noțiunea de „decompartimentare„ a fost degajată în mod remarcabil de E. PANOFSKY în eseul: «Artist, Scientist, Genius, notes on the „Renaissance-Dämmerung"», apărut în: *The Renaissance, a Symposium*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1953; (noua ediție, New York, 1962).
11. Tot astfel a fost și în cazul lui Uccello după cercetările lui A. PARRONCHI, „Le fonti di Paolo Uccello", în *Paragone*, nr. 95 (nov. 1957) și nr. 97 (ian. 1958).
12. Vezi în ultimă instanță: J. R. SPENCER, „Ut rhetorica pictura", în *J.W.C.I.*, XX (1957), p. 26 și urm.
13. Cum a prezentat în mod clar P. O. Kristeller, „The modern system of the arts. A study in the history of aesthetics", în *Journal of the History of ideas*, XII (1951),

p. 496—528 și XIII (1952) p. 17—45 (Reluat în *Renaissance Thought*, vol. II, New York, 1965).

14. E. MUNTZ, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, vol. II, *Italie: l'âge d'or*, Paris, 1891, p. 70 și urm., a prezentat în primul rînd printre factorii artei clasice „trecerea de la realism la idealism favorizată de triumful filosofiei platonice", celelalte trăsături decisive constînd într-o mai bună cunoaștere a antichității (care precizează primatul Romei) și maturitatea stilurilor (care se exprimă prin abandonul manierei dure și seci a Quattrocento-ului). Ceea ce ne interesează aici este interacțiunea tuturor acestor factori la Florența, apoi desfășurarea lor spre Roma. Primele indicații în acest sens în: H. HETTNER, *Italienische Studien zur Geschichte der Renaissance*, Brunswieg, 1879, II, 2, și V, 1—2. De asemenea: W. GOETZ, „Renaissance und Antike", *Historische Zeitschrift*, vol. II, Leipzig, 1942: „Der geistige Untergrund dieser Kunst (arta clasică) ist, wenn man dem Denken der Künstler und der ganzen Richtung ihrer Entwürfe nachgeht, unzweifelhaft der Humanismus, vor allem der Platonismus*".

15. Cum a arătat de mult timp A. Warburg, relativ la Botticelli, în studiul său din 1894, reluat în *Gesammelte Schriften*, Leipzig, 1932, vol. I, p. 1 și 5. Se va vedea fără dificultate ceea ce în toate aceste probleme expunerea noastră datorează lucrărilor lui F. Saxl, E. Panofsky, E. H. Gombrich, R. Wittkower.

16. Acest termen a fost explicat, dintr-o perspectivă europeană, în două lucrări posterioare acesteia: *Le mythe de la Renaissance* (1420—1520); și *La Crise de la Renaissance* (1520—1600) ed. Skira, Geneva, 1967.

17. Despre „comandă": A. WARBURG, „Bildniskunst und florentinisches Bürgertum" (1901), în *Gesammelte Schriften*, Leipzig, 1932, vol. I, p. 95. M. WACKERNAGEL, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*, Leipzig, 1938. Fapt indicat și de J. Mesnil, „L'éducation des peintres florentins au XVe siècle", în *Revue des idées*, 15 sept. 1910 (D. S. CHAMBERS, Patrons and Artists in the italian Renaissance, Londra, 1970).

---

* „Fundamentul spiritual al acestei arte este, dacă urmărim gîndirea artiștilor și direcția concepțiilor lor, neîndoios Umanismul, în special platonismul."

Scanned with OKEN Scanner

„All'ombra del lauro."
(Bellincioni, Sonet CXCVII.)

Legenda mediceeană

În secolul al XVII-lea marii duci de Toscana au ţinut să celebreze „epoca lui Lorenzo Magnificul" printr-o suită de fresce (1635). Programul a fost conceput de Giovanni Manozzi şi pictorii oficiali ai ducatului au compus trei panouri alegorice care se văd încă la parterul palatului Pitti. Unul îl reprezintă pe Lorenzo la Careggi, celălalt pe Lorezo printre artişti, ultimul pe Lorenzo în conducerea Florenţei: omul de stat ocupă o poziţie secundară faţă de mecena şi adeptul umanismului „platonician"[1]. Prima frescă, datorită lui Francesco Furini, reprezintă sub un cer albastru şi galben colina de la Careggi cu vila mediceeană şi, la baza unui monument al lui Platon, pe „Prinţul" florentin în jurul căruia se strîng respectuos umaniştii şi poeţii. În al doilea, pictat de Ottavio Vannini, Lorenzo este plasat printre tinerii artişti în „grădinile de la San Marco": în primul rînd, la dreapta, Michelangelo prezintă capul de faun modelat după un fragment antic care, după Vasari, reţinuse atenţia seniorului Florenţei. „Apoteoza" acestuia completează evocarea „epocii de aur florentine".

Această legendă mediceeană se născuse trei sferturi de secol mai devreme, în acelaşi timp cu marele ducat de Toscana; ea este legată de structura aristocratică a acestuia şi de instituţiile sale

Scanned with OKEN Scanner

academice. Prima versiune completă se găseşte, într-adevăr, la Palazzo Vecchio: ciclul compus de Vasari pe pereţii apartamentelor princiare, plasat de el în 1556—1558 în ceea ce s-a numit ulterior zona monumentală, adică apartamentul de la al doilea etaj, marele salon central zis al celor Cinci-Sute, în întregime consacrat proslăvirii lui Cosimo I. Vasari i-a făcut cu satisfacţie o lungă descriere în ale sale *Raggionamenti*[2]. Scene tipice rezumă rolul istoric al fiecărui „erou"; un mare medalion din sala consacrată familiei îl arată pe Cosimo în mijlocul savanţilor şi artiştilor (Ficino, Toscanelli, Angelico, Ghilberti); pe două panouri din sala vecină, dominată de pe plafon de apoteoza lui Lorenzo, acesta discută cu umaniştii şi artiştii. *Vă rog să privim*, spune Vasari, *cea din urmă frescă, în care Lorenzo stă aşezat, cu cartea deschisă, printre atîţia literaţi care ţin cu toţii în mîini cărţi, mapamonduri, compasuri... — Spune-mi, izbucneşte ducele, numele lor.... — Cu plăcere*, răspunde Vasari. *Vedem aici cum, după ce şi-a dat instrucţiunile privind atît afacerile publice cît şi afacerile private ale cetăţii, el se deda plăcerilor şi studiului filosofiei şi literelor în compania acestei şcoli de savanţi cu care el le practica atît la vila de la Careggi cît şi la cea de la Poggio a Cajano, pentru a-şi asigura mai multă tihnă.* Şi sînt enumeraţi: Gentile da Urbino, Chalcondylas, Pico, Accolti, Poliziano, Pulci, Ficino, Landino, grecul Lascaris, Marullo, „Alberti care şi-a scris în epoca lui Lorenzo cărţile sale de arhitectură" şi chiar Leonardo Bruni (mort în 1444) care în timpul lui Lorenzo nu îşi scrisese istoria sa despre Florenţa, dar care se încadrează bine în acest grup ideal. Ducele conchide, formulînd definiţia epocii de aur mediceene în timpul lui Lorenzo: *Nu cred, Giorgio, că vreodată a fost mai mare abundenţă de spirite alese, în studiul literaturii greceşti sau latine, în limba vulgară, sau în sculptură, pictură, arhitectură, mobilier, feronerie, arta bronzului şi că cineva din casa noastră a mai fost la înălţimea lor, i-a onorat şi răsplătit mai bine decît Lorenzo.* De asemenea compoziţia următoare îl arată pe mecenat într-o scenă care rezumă toată influenţa

Scanned with OKEN Scanner

sa asupra culturii epocii: *Iată-l pe Lorenzo în grădina pe care o amenajase și care se află și astăzi în piața San Marco; el o umplu-se cu marmore antice, cu numeroase picturi, toate lucrări excelente, doar pentru a organiza o școală de tineri artiști, sculptori, pictori, arhitecți, sub îndrumarea sculptorului Bertoldo, elevul lui Donatello.* Printre ei, înainte de orice, se găsea Michelangelo care, evident, nu putea — conchide Vasari — să se nască decît „în vremea acestui personaj ilustru și măreț". Chiar acolo se află ilustrarea pasajelor din ale sale *Vieți ale artiștilor iluștri* unde, în 1550 și încă mai limpede în a doua ediție din 1568, istoricul a multiplicat aluziile la rolul activ jucat de cei doi mari Medici și mai ales de Lorenzo, în dezvoltarea artei florentine. Trebuia legat cît mai strîns posibil de patronajul mediceean momentul glorios care a dat în același timp pe marii umaniști și pe maeștrii artei. Totul se află în legătură; așa cum Lorenzo prin rolul său privilegiat în stat anunța, încă de la sfîrșitul secolului al XV-lea, viitoarea organizare monarhică a ducatului (1537), întrunirea umaniștilor platonicieni la Careggi prefigurează *Accademia fiorentina* (1541)[3] iar școala din „grădina de la San Marco", inspirată de Magnific pentru educarea pictorilor și a sculptorilor, trebuie să fie considerată ca predecesoarea instituției în devenire *Accademia del disegno* (1562). Dealtfel în sala următoare ducele Cosimo este prezentat la rîndul său ca prieten al literaților și al artiștilor. Prezentul ușor tern al „epocii academice" își găsește justificarea în trecutul admirabil al „epocii de aur"; se asigură unul prin celebrarea celuilalt. Principatului lui Lorenzo (1469—1492), care nu poseda încă nici un titlu nobiliar, îi corespunde momentul cînd, în toate domeniile, Florența a cunoscut „plenitudinea vremurilor" și și-a împlinit destinul[4].

Această punere în scenă simbolică, concepută de Vasari, dezvoltată de freschiștii de la palatul Pitti, preceda consacrarea lui Lorenzo printre străbunii „despotismului luminat". Reînnoit trainic de W. Roscoë la începutul secolului trecut[5],

acest elogiu al lui Lorenzo a ţinut adeseori pentru istorici locul unei interpretări mai precise. Legînd de mecenatul lui Lorenzo un fel de academie literară şi un fel de academie a artelor, care cuprindeau pe toţi umaniştii şi pe toţi artiştii însemnaţi, elogiul „epocii de aur" nu oferea doar asocieri semnificative: el degaja structura civilizaţiei florentine şi dobîndea o valoare de clarificare. Vasari, rezumînd doctrina academică, a expus în mod clar faptul că „geniul" are nevoie să fie fecundat de ştiinţă şi recunoscut de putere. Acest punct de vedere determină interpretarea sa istorică, aşa precum a inspirat tablourile sale comemorative. Astăzi ea nu mai este atît de convingătoare. Imaginea „epocii de aur" reprezintă travestirea unei realităţi istorice a cărei articulare este foarte diferită. O cercetare asupra culturii şi artei din Quattrocento-ul florentin trebuie să înceapă prin înlăturarea acestui ecran artificial care falsifică atît admiraţia, cît şi critica[6].

Mecenatul lui Lorenzo

De mult timp au fost emise îndoieli asupra influenţei exacte a macenatului mediceean. S-a observat că în 1480 sau 1490 puterea nu era nicidecum atît de centralizată, opinia publică aşa de docilă. Procentul comenzilor emise de casa Medici artiştilor este mai slab decît cel ce revenea mănăstirilor, confreriilor sau notabililor florentini. Ei puteau să influenţeze cel puţin gustul, dar Lorenzo, care a fost un bancher nesigur şi un amator egoist, s-a străduit în zadar să acţioneze asupra artelor graţie colecţiilor sale de bibelouri, de medalii şi de statui antice: *nimic nu este mai mediocru decît compoziţiile florentine de la sfîrşitul secolului al XV-lea şi de la începutul celui de al XVI-lea*. Savanţii recunoscuţi de stăpînul Florenţei nu erau mai capabili să joace un rol util. Ne-am afla mai curînd în prezenţa unui moment de decadenţă. „Penetraţia celor două discipline (arta şi umanismul) nu mai este atît de completă ca în trecut".

Scanned with OKEN Scanner

Nici Poliziano, care „nu manifesta pentru artă decît un fel de interes banal", nici mai ales Marsilio Ficino, „spirit prin esență incitat la abstracție", nu puteau aduce nimic stimulator pictorilor și sculptorilor. În cele din urmă, *decepționat de umaniști și poeți, Magnificul s-a îndreptat către savanții de excepție, erudiții, epigrafiștii, numismații... ale căror cunoștințe precise îl fascinau din ce în ce mai mult și îl consolau de eșecul său*; căci, în fine, mecenatul său nu dusese la nimic măreț. Alegoria lui Furini și tabloul flatant al lui Vasari sînt minciuni ale adulației istorice; din acestea nu este nimic de reținut[7]. Acceptînd contrariul tezei clasice, această opinie critică păstrează din păcate premisele: asocierea strînsă între personalitatea lui Lorenzo și cursul artelor. Această legătură, de la cauză la efect, trebuie să fie reconsiderată. Activitatea lui Lorenzo s-a manifestat, într-adevăr, în două feluri: printr-o politică de prestigiu artistic și printr-un anumit număr de inițiative personale și de comenzi. Amploarea celei dintîi nu trebuie să fie subapreciată, dar ea tindea să golească Florența de artiștii săi; proiectele cele mai interesante au fost aproape toate întrerupte de moartea prematură a lui Lorenzo, la patruzeci și trei de ani și realizările nu corespund decît incomplet intențiilor care îi sînt atribuite.

Politica de prestigiu artistic.

Nu trebuie căutată la Florența, în timpul lui Lorenzo, intervenția unui patronaj coerent, comparabilă celei a lui Ludovic al XIV-lea, protectorul lui Lebrun și inițiatorul Academiei Inscripțiilor, nici chiar a intervențiilor precise și eficace, în maniera lui Iuliu al II-lea. În perioada fericită, anterioară conspirației Pazzi-lor și crizei italiene din 1478—1480, comenzile pentru palatul de pe via Larga par a fi date mai întîi, ca altădată, fraților Pallaiuolo, mai ales lui Antonio; dar lucrări de ocazie sînt cerute de mai multe ori ate-

lierului lui Verrocchio, îndeosebi în momentul acelei *Giostra* din 1475. Maestrul lui Leonardo este cel pe care îl va recomanda Lorenzo în 1477 capitlului din Pistoia, preferîndu-l lui Piero Pollaiuolo[8]. Zece ani mai tîrziu, într-o scrisoare binecunoscută adresată lui Giovanni Lanfredini, din 12 noiembrie 1489, Antonio este considerat *principale maestro della città**, cel mai bun care ar fi fost văzut vreodată, după opinia cunoscătorilor. Acest mare maestru nu este reținut la Florența. În 1484 Antonio Pollaiuolo și fratele său s-au fixat la Roma pentru a duce la bun sfîrșit monumentul funerar în bronz al lui Sixt al IV-lea, dorit de cei din familia della Rovere. Scrisoarea citată nu este deci, după toate aparențele, destinată să îl recomande pe sculptor romanilor; ea ar fi mai curînd în legătură cu preocupările lui Ludovic Maurul care cerea un mare maestru activ pentru a-l înlocui pe Leonardo[9]. Astfel, dintr-o încredere poate excesivă, resursele Florenței păreau inepuizabile și Lorenzo se preocupa mai curînd să-i trimită pe artiștii florentini în străinătate decît să le dea de lucru la Florența. În 1480 el îl recomandă regelui Neapolului pe Giuliano de Maiano, apoi în 1490 pe Luca Fancelli și chiar pe Giuliano da Sangallo, care îi era totuși deosebit de drag. Regelui Portugaliei, Joao al II-lea, îl va trimite pe Andrea Sansovino care va realiza un palat cu patru turnuri, fără echivalent la Florența. În aceste intervenții s-a văzut mai ales importanța pe care principii sau prelații străini o acordau gustului lui Lorenzo și dovada autorității judecății sale în materie de artă[10]; desigur, avem de a face însă și cu un fel de „propagandă culturală": nu există nici un dubiu că stăpînul Florenței punea în legătură întotdeauna cele trei principii cu care se mîndrea în conducerea afacerilor; *patriae decus*, *familiae amplitudo*, *incrementum artium***[11].

---

* cel mai de seamă maestru din oraș

** cinstirea patriei, mărirea familiei, dezvoltarea artelor

Scanned with OKEN Scanner

Ne putem chiar întreba dacă această politică nu a contribuit la epuizarea Florenței, provocînd o dispersare excesivă a atelierelor. În jurul lui 1485, poate din 1481—1482, cel al lui Verrocchio își pierde șeful care pleacă la Veneția, de unde nu mai revine. În aceeași perioadă Leonardo da Vinci se exilează la Milano, după toate aparențele la recomandarea stăpînului Florenței, preocupat să fie pe placul lui Ludovic Maurul care cere un sculptor competent pentru statuia lui Francesco Sforza. În 1481, de această dată la cererea suveranului pontif reconciliat cu Florența, o echipă de pictori, care cuprinde cele mai puternice personalități ale artei toscane, Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Signorelli, este chemată la Roma să decoreze Capela Sixtină. La întoarcerea lor, trei dintre ei, cărora li se alătură Filippino Lippi, primesc comanda unui decor de vilă pentru Lorenzo; dar această inițiativă limitată nu va avea urmări: în 1488, la sfatul stăpînului Florenței, cardinalul Caraffa îl invită pe Filippino să îi decoreze capela sa în Santa Maria sopra Minerva, la Roma. Doar Signorelli va picta pentru Lorenzo, ceva mai tîrziu, către 1490, două tablouri remarcabile. În realitate nici un ansamblu comparabil capelei lui Sixt al IV-lea și chiar apartamentelor Borgia nu va fi început la Florența. Ciclurile lui Domenico Ghirlandaio și ale lui Filippino la Santa Maria Novella se datorează unor familii înrudite cu Medicii, Tornabuoni și Strozzi; acestea își permit ceea ce Lorenzo nu părea dispus să conceapă și toate aceste opere apar doar după 1485, după cincisprezece ani foarte puțin activi ai așa-zisului „mecenat".

De această grijă evidentă — și eficace — pentru răspîndirea prestigiului Florenței în cetățile Italiei, trebuie corelată propaganda internă: Lorenzo a inaugurat, într-adevăr, sărbătorirea oficială a celebrităților artei toscane, adresîndu-se personalităților marcante ale umanismului[12]. În 1481, prefațînd o ediție într-un fel oficială a *Comediei* lui Dante, Landino schițase o istorie a artei florentine în cadrul elogiului tradițional al cetății. În

1488 Filippino Lippi este însărcinat să construiască un mormînt tatălui său în catedrala din Spoleto, iar Poliziano îi redactează epitaful. În 1490 Benedetto da Maiano creează la Santa Maria del Fiore un monument dedicat lui Giotto, și Poliziano redactează inscripția celebră: Giotto — fapt singular — este reprezentat ca mozaicar, ceea ce se va explica mai departe[13]. În același an 1490 este plasată în corul de la Santa Maria Novella, pe arcul de triumf reprezentat în bunavestirea lui Zaharia, inscripția solemnă datorată lui Poliziano: *An. MCCCCLXXXX quo pulcherrima civitas opibus victoriis artibus aedificiisque nobilis copia salubritate pace perfruebatur**. Compoziția este invadată de grupurile cu membrii ai familiei Tornabuoni, în centru alte două grupuri, trei tineri aliați Medicilor, la dreapta și, jos, la stînga, patru umaniști — Landino, Ficino, Poliziano, Gentile de'Becchi — a căror prezență vizează mai puțin să facă onoare Academiei din Careggi, decît să amintească pe cei patru preceptori ai lui Lorenzo[14]. Nimic nu stabilește mai bine decît această inscripție elogioasă și liniștitoare efortul îndeplinit de Lorenzo pentru a celebra el însuși gloria și autoritatea Florenței. Acolo se află sensul politicii sale artistice, mai mult decît în marile lucrări sau marile decorații pe care le-am enumera cu mare greutate. Ea s-a manifestat și în veleitatea de a termina catedrala: în 1491 Lorenzo a organizat pentru fațadă un concurs care nu a dus la nici o decizie; decorul provizoriu în lemn plasat în 1515 pentru sosirea lui Leon al X-lea[15] a fost inspirat — se pare — din anumite proiecte reținute de Lorenzo, pentru a-l onora retrospectiv pe acesta. Către aceeași dată (1490), se experimenta, la sfatul său, decorul din mozaicuri în capela San Zanobi, poate cu gîndul ascuns de a-l extinde pe toată cupola, ca la Baptisteriu. Nimic nu putea mai bine să satisfacă opinia, sensibilă la tot ceea ce flata originalitatea

---

* Anul 1490 în care preafrumoasa cetate, vestită prin bogății, victorii, arte și clădiri, se folosea din plin de bogății, sănătate și pace.

Scanned with OKEN Scanner

florentină. Singura ctitorie religioasă a Magnificului este mănăstirea Augustinilor la Poarta Sangallo îngrijită, după 1487, de Giuliano da Sangallo pentru Fra Mariano[16]. Acesta este probabil, începutul unui program mai vast; în 1489 un decret al Senioriei acorda remarcabile facilităţi fiscale şantierelor noi[17]. (Pentru a-şi menţine gloria în ochii posterităţii, Lorenzo pare să se fi angajat în 1491 la construirea propriei sale capele funerare în spatele transeptului drept de la San Lorenzo, adică în locul amplasării noii sacristii, încredinţată ceva mai tîrziu de Leon al X-lea lui Michelangelo[18]. Moartea sa prematură şi revoluţia „piagnone" opriră totul).

Rolul personal.

Nu se poate ignora interesul lui Lorenzo pentru toate formele activităţii artistice şi influenţa fericită a gustului său. Această capacitate i-a impresionat pe contemporani şi a fost relevată de Guicciardini în a sa *Storia fiorentina*. Istoricul, după ce a subliniat interesul „Principelui" pentru filosofie, insistă asupra protecţiei manifestată de el *alla musica, alla architettura, alla pittura, alla scultura, a tutte le arti di ingegno e di industria, in modo che la città era copiosissima di tutte queste gentilezze, le quali tanto piu emergevano quanto lui, sendo universalissimo, ne dava judicio e distingueva gli uomini, in forma che tutti per più piacergli facevano a gara l'uno dell'altro**[19]. Nu este vorba de comenzi oficiale. Ficţiunea mecenatului organizator este eclipsată de prestigiul unui estet, mare cunoscător, a cărui apreciere este căutată. Nuanţa este importantă şi corespunde mai bine la ceea ce

* „pentru muzică, pentru arhitectură, pentru pictură, pentru sculptură, pentru toate artele necesitînd talent şi meşteşug, astfel încît oraşul era plin de toate aceste amabilităţi ale sale care ieşeau şi mai mult în evidenţă întrucît el fiind cunoscător în toate îşi exprima judecata şi îi aprecia pe oameni, astfel încît pentru a-i fi pe plac se luau la întrecere între ei".

Scanned with OKEN Scanner

se știe despre climatul din Florența, agitat de curiozități multiple. *Vita Laurentii Medices*, redactată în latină de Nicolo Valori puțin după 1515 și publicată în italiană în 1569, oferă în această privință indicații concordante și cîteva precizări suplimentare[20]. Înainte de toate pentru el însuși, cu egoismul propriu colecționarului și amatorului, Lorenzo se interesa de arte și marea sa preocupare a fost de a completa galeria moștenită de la Cosimo cu antichități și cu obiecte prețioase, punînd accentul pe toate formele de „Kleinkunst" care îl pasionau. În acest sens el a fost un *vetustatis amator*, îndrăgostitul de „anticaglie" cel mai tipic al vremii sale: *toți cei care doreau să-i fie agreabili îi ofereau medalii prețioase și piese de orfevrărie, pietre și tot ceea ce din toate colțurile universului avea o savoare antică*[21]. El a știut să pună stăpînire pe cabinetul de medalii constituit de papa Paul al II-lea, întreținea agenți în întreaga Italie și se arăta atît de activ, de nerăbdător, atît de generos cînd era vorba de ceva rar și frumos încît Galeazzo Sforza putea spune, nu fără invidie: „La Lorenzo s-au adunat cele mai nobile obiecte din întreg universul". Nimic nu este mai ușor decît verificarea acestei creșteri metodice a colecțiilor mediceene, cel puțin în ceea ce privește piesele depuse în palatul de pe Via Larga, comparînd inventarul din 1492 cu cele din 1456 și 1463, efectuate pentru Cosimo și cel din 1465 pentru Piero; la această dată colecția conținea 100 medalii de aur, 500 medalii de argint, 30 camee sau geme și vase. Ea este aproape dublată în 1494. Odată cu instaurarea la putere, lucrătorii în bronz, gravorii de medalii, marchetarii, specialiștii în ornamente sînt cei pe care Lorenzo îi pune la lucru[22]. Se vede clar ceea ce îl atrage și care sînt meseriile pe care le apreciază: pe cele ale lui Verrocchio, Antonio Pollaiuolo, Bertoldo sau ale acestui Andrea Guazzalotti, de la care se cunoaște o scrisoare adresată lui Lorenzo în 1478. Cazurile cînd comandă o frescă, un tablou, sînt foarte rare și, practic, Lorenzo nu s-a adresat pictorilor Capelei Sixtine decît după reîntoarcerea

Scanned with OKEN Scanner

lor de la Roma, ca și cum atunci el ar fi observat insuficiența operelor florentine: așa s-a întîmplat cu vila de la Spedaletto, lîngă Volterra, astăzi ruinată[23]. Unica operă demnă de cele ale lui Cosimo cel Bătrîn și chiar de Piero, care construise mult, a fost în cele din urmă vila de la Poggio a Cajano, pusă în evidență de mărturia lui Valori: *El* (Lorenzo) *avea gust pentru arhitectură, dar îndeosebi pentru acea arhitectură ce poseda o savoare antică, cum se poate vedea la Poggio a Cajano, unde se remarca măreția anticilor celebrată de Poliziano într-un poem*[24]. Este vorba de o inițiativă din anii 1485—1486, ce a prilejuit legătura de prietenie a prințului cu Giuliano da Sangallo. În cursul anilor următori Lorenzo intervine în discuțiile pentru fațada de la Santo Spirito și îl recomandă pe arhitectul său pentru sacristia bisericii. Comparat cu programele spectaculare ale unui Federigo da Urbino sau ale unui Sixt al IV-lea, bilanțul pare modest.

S-a încercat explicarea lui invocîndu-se faptul că mai întîi trebuiau terminate numeroase lucrări începute de multă vreme, că vilele mediceene erau deja numeroase în 1469, împodobite cu tablouri și statui și că acolo exista puțin spațiu neocupat[25]. De fapt gustul lui Lorenzo se îndrepta spre „artele așa-zise minore" și doar spre vîrsta de patruzeci de ani interesul său pentru arhitectură și decor pare să fi luat o nouă orientare. Insuficiența activității sale în acest domeniu a fost recunoscută, cam fără voia lor, de către istorici; Vasari este obligat să scrie: „Nici una din construcțiile angajate de Lorenzo nu a fost terminată din cauza morții sale", ceea ce nu se aplică decît la vila de la Poggio a Cajano[26]. Această faimă de amator de arhitectură — care era justificată — și de constructor — care nu era deloc întemeiată — se răspîndise în toate provinciile din Italia și chiar în străinătate; Joao al II-lea al Portugaliei, ca și Alfons de Aragon, se adresau lui Lorenzo pentru a fi sfătuiți. În opusculul său despre ordinele arhitectonice (Veneția, 1509), Pacioli povestește cum a cunoscut, grație machetelor pe care

Scanned with OKEN Scanner

Giuliano da Maiano le adusese la Napoli, interesul lui Lorenzo pentru marea artă; el pune în legătură frumoasa dezvoltare a arhitecturii florentine cu exemplul oferit de principe şi conchide: „Chi oggi vol fabricare in Italia e fore subito recorreno a Firenze per architecti“[27].

În cele din urmă avem impresia că pe Lorenzo îl interesau oamenii mai mult decît operele: „El îi introducea — spune Valori — în grupul intimilor săi pe toţi cei cărora le recunoscuse darurile naturale sau talentul artistic, îi trata cu generozitate, îi răsfăţa şi nu îi abandona niciodată“[28]. Îi plăcea întîlnirea dintre inteligenţă şi talent, pentru a cultiva în el însuşi un fel de artist universal, pentru a dobîndi sau a sonda toate potenţele geniului: poet, muzician, Lorenzo se interesează de tot. Secretul vieţii sale intelectuale, atît de bogată, se află, probabil, acolo. Generaţiei virile, cea a lui Cosimo, căreia îi plăcea să construiască în toate ordinele, i-a urmat generaţia de esteţi, admirabil dotaţi, care situează plăcerea şi speculaţia înaintea activităţii. Poeziile sale nostalgice, aspiraţia sa spre contemplare, gustul său pentru bucolic şi pentru ceea ce este secret în natură, proiectele sale periodice de retragere, pledează în acest sens[29]. Exista o natură originală şi parcă o ambiguitate în prestigiul său de mare „cunoscător“.

Este deci inutil să vorbim de un mecenat în sensul clasic şi chiar în sensul comun al cuvîntului. Dar rămîne o problemă decisivă, cea a Şcolii din grădina de la San Marco. Dacă Lorenzo a constituit în jurul bătrînului sculptor Bertoldo, conservatorul antichităţilor sale, o şcoală deschisă tinerilor artişti — prin care au trecut, împreună cu Michelangelo, o mulţime de tinere talente — nu numai personalitatea şi gusturile sale au avut importanţă; el a dorit într-adevăr să orienteze dezvoltarea artei florentine şi tradiţia a avut dreptate să-l salute ca pe cel mai modern dintre mecenaţi.

Scanned with OKEN Scanner

Şcoala din grădina de la San Marco

Nici un document contemporan nu indică existenţa unei „şcoli" de artişti grupaţi în jurul lui Bertoldo, sub egida lui Lorenzo Magnificul. Doar în istoria lui Vasari este descrisă această instituţie capitală: faptul are loc, ca de obicei, sub forma unei digresiuni în biografia lui Torrigiano, colegul de sudii al lui Michelangelo. Şcoala este descrisă în prima ediţie a *Vieţilor* (1550); în a doua ediţie (1568), apare cuvîntul cheie: această şcoală din grădina de la San Marco, acest „seminar" al geniilor era un fel de *academia* avant la lettre[30]. Această indicaţie dezvăluie rezerva istoricului care descoperă premisele unui învăţămînt metodic al artei într-o măreaţă idee a epocii de aur mediceene[31]. Aceasta reprezenta, pentru Vasari, o articulaţie indispensabilă: secretul artei italiene din secolul al XVI-lea consta, după el, în desenul toscan, dar şi în cultura romană, adaus indispensabil darului natural ca să-l poată stăpîni[32]. Cum să ne explicăm, în consecinţă, apariţia marilor toscani şi, în mod special, a lui Michelangelo? Nu s-au format ei într-un climat foarte diferit de cel de la Roma? Vasari era determinat în chip inexorabil să arate că geniul se hrănea deja, în Florenţa lui Lorenzo, din *studio*, în sensul în care putea fi înţeles acest lucru în secolul al XVI-lea, cu alte cuvinte imitarea maeştrilor şi studiul artei antice, restul fiind treaba *naturii*, privilegiul geniului, pe care-l va defini atît de elocvent în extraordinara prefaţă la viaţa lui Buonarrotti. Acest centru de formare modernă care trebuia să existe la Florenţa a fost, după el, grădina din piaţa de la San Marco. Datele precise furnizate de istoric pot fi reduse la cinci puncte:

1. „Scuola" corespundea unui plan conceput de renovare artistică al lui Lorenzo, *desiderando egli sommamente di creare una scuola di pittori e di scultori eccellenti** (*Viaţa lui Michelangelo*), şi mai

* dorind cu înflăcărare să facă o şcoală de pictori şi sculptori străluciţi (ed. Crudu, *cit.*, III, p. 178).

departe: *dolendosi Lorenzo, che amor gradissimo portava alla pittura e alla scultura, che ne'suoi tempi non si trovassero scultori celebrati e nobili, come si trovavano molti pittori di grandissimo pregio e fama, deliberò, come io dissi, di fare una scuola (ibid).**

2. Recrutarea era, în principiu, pur aristocratică, *atteso che il detto Magnifico Lorenzo teneva per fermo, che coloro che nascono di sangue nobile possano più agevolmente in ogni cosa venire a perfezione***[33] (Viaţa lui Torrigiano).*

3. Directorul instituţiei era, de la formarea sa, Bertoldo; *Voleva* (Lorenzo) *che elli avessero per guida e per capo Bertoldo, che era discepolo di Donato**** (Viaţa lui Michelangelo). Vasari insistă asupra faptului că, în ciuda vîrstei sale, Bertoldo nu era doar „custode o guardiano", ci era considerat ca *maestro molto pratico.*

4. Învăţămîntul avea loc în mijlocul admirabilelor colecţii mediceene de antichităţi şi, de asemenea, în prezenţa picturilor moderne[34]: *Insegnava loro, e pariimente aveva cura alle cose del giardino, ed a'molti disegni, cartoni e modelli di mano di Donato, Pippo, Masaccio, Paolo Uccello, fra Giovanni, fra Filippo***** (Viaţa lui Torrigiano). Această reuniune, atît de minunat corespunzătoare educaţiei artistice, a fost risipită în 1494 dar, adaugă

---

* plîngîndu-se că în vremea sa nu se mai găseau sculptori vestiţi şi străluciţi în vreme ce pictori se găseau în număr mare — şi talentaţi şi cu faimă — Lorenzo, care nutrea o dragoste uriaşă atît faţă de pictură cît şi faţă de sculptură s-a hotărît aşa precum am spus, să facă o şcoală (ed. Crudu, *cit.*, p. 172).

** Magnificul Lorenzo fiind încredinţat că acei care se nasc dintr-un sînge nobil pot să ajungă la desăvîrşire, în orice lucru, mai uşor. (ed. Crudu, *cit.*, III, p. 114).

*** voia ca aceştia să-l aibă drept îndrumător şi conducător pe suspomenitul Bertoldo, care fusese elevul lui Donato.

**** El se îngrijea şi de învăţătura tinerilor, dar şi de lucrurile de artă din grădină, ca şi de numeroasele desene, cartoane şi modele, ieşite din mîna lui Donato, a lui Pippo, a lui Masaccio, a lui Paolo Uccello, a lui Fra Giovanni, a lui Fra Filippo. (ed. Crudu, *cit.*, III, p. 115).

Scanned with OKEN Scanner

Vasari, în mare parte reconstituită în 1512, va fi de regăsit în 1550 în „guardaroba" marelui duce.

5. Lista celor care au putut astfel studia acele *arti del disegno* este foarte lungă și conține mai mult de zece nume: *Michelangelo, Giovan Francesco Rustici, Torrigiano Torrigiani, Francesco Granacci, Niccolo di Domenico Soggi, Lorenzo di Credi e Giuliano Bugiardini, e de'forestieri Baccio da Monte Lupo, Andrea Contuccio dal Monte Sansovino, ed altri...* (Viața lui Torrigiano).*

Este de înțeles astfel entuziasmul istoricului care conchide expunerea revenind la cele două teme ale sale favorite, funcția acelui *studio (Queste arti non si possono imparare se non con lungo studio fatto in ritrarre e sforzarsi d'imitare le cose buone; o chi non ha di si fatte commodità, sebbene è della natura aiutato, non si puo condurre se non tardi a perfezione**).* și despre grandoarea mecenatului *(il quale esempio, veramente magnifico di Lorenzo, sempre che sarà imitato da'principi e da altre persone onorate, recherà loro onore e lode perpetua....***) (Viața lui Torrigiano).* Pe scurt, instituția creată de Lorenzo „nel giardino che aveva in su la piazza di S. Marco di Firenze", este exact prototipul și predecesorul Academiei care va fi fundată de către marele duce Cosimo, în 1561, la sfatul lui Vasari și acesta nu poate, în reeditarea sa din 1568, să renunțe a plasa cuvîntul anacronic care rezumă toată gîndirea sa: *„Le quali tutte cose* (colecțiile) *erano come una scuola ed academia ai giovanetti pittori e scultori ed a tutti gli altri che attendevano al disegno"**** (Viața lui Torrigiano).*

---

* ...și dintre străini Baccio da Monte Lupo, Andrea Contuccio (...), și alții...

** Aceste arte nu pot fi însușite decît după un studiu îndelungat al desenului și o îndelungă străduință în imitarea lucrurilor izbutite iar cine nu se bucură de asemenea înlesniri, în ciuda harurilor cu care a fost înzestrat de natură, nu ajunge decît tîrziu la perfecțiune.

*** al cărui exemplu, într-adevăr magnific al lui Lorenzo, va fi imitat totdeauna de principi și de alte onorate persoane, ceea ce le va aduce multă cinstire și slavă eternă.

**** „Care lucruri (colecțiile) erau precum o școală și academie pentru tinerii pictori și sculptori și pentru toți ceilalți care se exercitau în domeniul desenului".

Scanned with OKEN Scanner

Sugestia lui Vasari s-a bucurat de puțină atenție din partea erudiților epocii următoare: abatele Lanzi vorbește despre începuturile noului stil „clasic" fără referire la „grădină", dar expunerea lui Vasari a fost amplificată de către moderni. Romanticul Roscoë a tratat-o, primul se pare, ca un mare recitativ, cu fraza adeseori citată: „Putem de-a dreptul atribui școlii din grădină, mai mult ca oricărei alte împrejurări, progresele rapide și minunate împlinite în artele plastice la sfîrșitul secolului al XV-lea care, de la Florența, s-au extins progresiv în tot restul Europei"[35]. Nimic mai vasarian, dealtfel, ca această idee de progres. Savanții care au urmat și-au exprimat zadarnic suspiciunea lor față de mecenatul lui Lorenzo[36]; formula lui Vasari ajută întotdeauna să se vadă în grădină „primul muzeu și prima academie de artă din Europa". Fără să fie ascunsă sărăcia informațiilor noastre, cît și întreaga noastră dependență de o opinie uneori contestabilă, cei mai buni istorici au continuat să evoce „școala din grădină"[37].

Sîntem mai înclinați spre scepticism cînd, revenind la textul însuși al cronicarului, ne străduim să cîntărim istoric toate datele. Temele lui Vasari nu se lasă traduse în date precise.

1. Cronologia este inconsistentă: „Casino"-ul situat lîngă mănăstirea San Marco a fost mai întîi proprietatea donnei Clarissa, soția lui Lorenzo, pentru care acesta l-a cumpărat în 1480: ea a murit la 30 iulie 1488. Lorenzo deja își instalase acolo ale sale „anticaglie"? Lucrul este probabil. Dar Bertoldo, care era în vîrstă (posibil să se fi născut către 1420) — cum Vasari o recunoaște — și puțin capabil să lucreze, trăia în intimitatea lui Lorenzo în palatul de pe Via Larga, îl însoțea la tratamentele de la Volterra și de la Bagno a Morva și a murit la Poggio la 28 decembrie 1491, un an înaintea Magnificului. Dacă există cursuri la „casino" și o reuniune de elevi în jurul lui Bertoldo, acest lucru nu poate fi decît în scurta perioadă dintre 1489 și 1491 și într-un mod cu totul intermitent[38].

2. Lista elevilor nu creează o surprindere mai mică: nici Niccolo Soggi, nici Lorenzo di Credi,

Scanned with OKEN Scanner

nici Andrea Sansovino nu se găseau la Florența în jurul lui 1490[39]. Cine este Torrigiano Torrigiani, prietenul lui Michelangelo sau Bastrrano Torrigiani zis Bologna[40]? Rustici și Granacci sînt cunoscuți, dar sînt ei oare artiști „eccellentissimi" proveniți din școala tinerilor aristocrați? Alegerea primelor nume nu ne face oare să ne gîndim că Vasari însuși a simțit insuficiența acestei „promoții" și s-a decis cu îndrăzneală la un „aranjament simbolic", adăugînd ceea ce a mai rămas din *bottega* lui Verrocchio, la principalii elevi ai lui Ghirlandaio[41]?

3. Vasari nu știe ce să spună despre ilustrul *capo* al acestei *academia*. El nu-i dedică nici chiar lui Bertoldo o biografie distinctă și nu-l cunoaște exact decît ca ajutor al lui Donatello la *pergamo*-ul de la San Lorenzo și ca restaurator al acelor *anticaglie* mediceene (în maniera lui Verrocchio)[42]. El nu poate reproduce nici o anecdotă despre viața „școlii". Cele pe care le spune, convorbirea lui Lorenzo cu tînărul Michelangelo despre capul de faun surîzător, sfaturile lui Poliziano, trimit la cercul lui Lorenzo și al prietenilor săi. Condivi, întotdeauna mai clar decît Vasari, povestește lucrurile într-o manieră foarte diferită; grație unei inițiative a amicului său Granacci, Michelangelo a putut fi admis să viziteze colecțiile Medicilor: *Avenne che un giorno fu dal Granacci menato al giardin de'Medici a S. Marco; il qual giardino il Magnifico Lorenzo..... avea di varie statue antiche e di figure adornato.**

Bertoldo nu este nici măcar menționat ca profesor de desen și, cîteva rînduri mai jos, *academia* fatidică a lui Vasari este redusă la proporțiile unei simple metafore, cînd Condivi arată bucuria tînărului sculptor de a lucra liber, departe de *bottega* plicticoasă a lui Ghirlandaio: *Qui tutto il giorno, come in migliore scuola, di tal facultà si stava sempre facendo qualque cosa.***

* Se întîmplă ca într-o zi să fie dus de către Granacci în grădina familiei Medici la San Marco: care grădină... fusese împodobită de către Magnificul Lorenzo cu diferite statui antice și picturi.

** Aici toată ziua, precum în cea mai bună școală, din talentul său ieșea mereu ceva la iveală.

Scanned with OKEN Scanner

Bertoldo, modest conservator şi vechi restaurator de antichităţi, nu joacă nici un rol. Este vorba doar de accesul la colecţiile pe care Lorenzo le deschidea după placul său oamenilor de încredere. Observaţia — atît de tendenţios elaborată — a lui Vasari despre recrutarea aristocratică a şcolii — reprezintă, fără îndoială, deformarea unei realităţi mai simple. Autorizaţiile nu priveau doar grădina din San Marco. Într-o scrisoare adresată la 9 mai 1490 de la Val d'Orcia fiului său Piero relativ la un anumit Baccio; *parmi persona intendente che si dilecti di vedere anticaglie. Vorrei che tu li facessi mostrare tutte quelle dell'orto e cosi delle nostre altre che sono nello scriptoio...**. Ceea ce pare să se refere mai curînd la colecţiile de la palatul de pe Via Larga şi la „grădina" sa de lîngă biserica San Lorenzo[43]. Însuşi Vasari ne permite să îi rectificăm expunerea graţie descrierii lungi a „anticaglie"-lor din palatul Medici şi din grădina alăturată. Aflăm că Albertinelli studia acolo către 1490 şi că majoritatea pictorilor şi sculptorilor din acel timp îl imitau. Este vorba deci de vizite libere cu încuviinţarea lui Lorenzo. Versiunea autentică a faptelor se află acolo; ea este dată în legătură cu grădina „de lîngă San Lorenzo"[44], versiunea tendenţioasă în legătură cu grădina „din piaţa San Marco".

4. Enumerarea modelelor este impresionantă, dar vagă. În 1510 Alberti scria în al său *Memoriale*: „Nel giardino de'Medici sono assai cose antique venute da Roma"**. Casino-ul nu a fost refăcut de către Buontalenti decît în 1576; puteau fi văzute încă în 1550 porticele şi grădinile, dar goale, se pare, antichităţile fiind deja regrupate în alt loc[45].

Prezenţa desenelor maeştrilor toscani nu este confirmată prin nimic. Enumerarea pare atît de extraordinară că ne putem întreba dacă nu este o

---

* ce-mi pare a fi o persoană care se pricepe şi care se delectează văzînd obiecte antice. Aş vrea să îi arăţi toate acelea din grădină şi pe celelalte ale noastre aflate în birou.

** „În grădina Medicilor sînt multe lucruri antice aduse de la Roma."

Scanned with OKEN Scanner

confuzie, mai mult sau mai puţin voluntară, cu colecţiile din palatul de pe Via Larga. Dar atunci ne aflăm din nou în prezenţa unui rezumat simbolic; Vasari, asimilînd, într-un cuvînt, „şcoala din grădină" mediului mediceean, a vrut să spună, luînd partea drept întreg, că la curtea lui Lorenzo se manifesta gustul cel mai pur şi cea mai bună tradiţie toscană[46].

În expunerea lui Vasari nu există, deci, decît o serie de generalităţi şi de transpuneri abuzive făcute cu un efort laborios pentru a reda situaţia artei florentine în jurul lui 1490 în termeni care nu îi convin. Istoricul este prea legat de marele duce, pentru a nu sublinia binefacerile mecenatului mediceean, pentru a nu aminti că o mare epocă presupune o mare şcoală de artă sub o conducere autorizată şi a nu insista asupra demnităţii artiştilor de care prinţii „epocii de aur" făceau aşa un mare caz. Există deci prea mult din *Cinquecento* în imaginea pe care o raportează prin analogie la Florenţa din 1490. Dealtfel Vasari are ca pasiune şcolile: îi place să reconstituie un grup, un ansamblu coerent, un moment decisiv din evoluţia artistică, sub o autoritate comună. În epoca manierismului se crede în necesitatea istorică a instituţiilor şi a academiilor dogmatice. S-a pierdut sensul vieţii, în acelaşi timp mult mai strict, în domeniul tehnic şi mai puţin ambiţios, al acelor *botteghe* de altă dată.

Dacă îl credem pe Condivi, Michelangelo a obţinut permisiunea de a lucra în grădina de la San Marco, pentru a fugi de plictiseala din atelier. El i-a datorat lui Granacci această şansă. Cursurile lui Bertoldo sînt mai puţin reale decît lecţiile lui Ghirlandaio, pe la care Michelangelo a fost într-o trecere dintre cele mai rapide[47]. Natural că Michelangelo i-a cunoscut şi pe unul şi pe altul; dar aceeaşi eroare de perspectivă a făcut ca începuturile sale să fie puse sub protecţia pictorului şi a sculptorului, care păreau cei mai demni reprezentanţi ai tehnicii florentine, către 1490[48]. Mitul „şcolii din grădină" s-a născut din nevoia de a explica mai bine formaţia toscană a lui Michelan-

Scanned with OKEN Scanner

gelo. Vasari a făcut din liberele reuniuni ale „clubului" de la Careggi prototipul Academiilor moderne[49].

Această construcţie magnifică, în care grandoarea mecenatului şi idealul de şcoală îmbracă o imagine prea măgulitoare, este redusă la nucleul său de date incontestabile, imaginîndu-se rolul pe care îl putea juca colecţia personală a unui mare senior din Quattrocento şi amicii săi, în formarea cîtorva tineri sculptori. El putea să îi cheme acolo în calitate de restauratori, ceea ce pune o altă problemă[50]. Dar Lorenzo îşi deschidea, de asemenea, grădinile sale şi cabinetele sale tuturor celor pe care îi socotea demni şi nu se făcea o distincţie între obişnuiţii grădinii de la San Marco şi invitaţii palatului: *Haec ubi undecumque comparaverat, domi apud se venerabundus custodiebat, ostendes non palam omnibus, sed generoso cuique**[51]. Lorenzo rezerva deci frecventarea pieselor sale antice unei elite: probabil că li se exagera valoarea arheologică, dar ele erau pentru el simbolul unei culturi, Nicola Valori, care aminteşte afabilitatea lui Lorenzo faţă de toate talentele, nu scapă o ocazie să insiste asupra iniţiativelor sale generoase. El nu spune un cuvînt despre „şcoala lui Bertoldo"; întrucît a scris a sa *Viaţă a lui Lorenzo* la începutul secolului al XVI-lea (către 1517), chiar în clipa în care se cristaliza legenda mediceeană, acest argument *a silentio* pare decisiv contra tezei lui Vasari şi a istoricilor secolului trecut.

Legenda „epocii de aur"

Dacă mecenatul lui Lorenzo este, pentru mulţi, o ficţiune istorică, prezintă interes analiza rapidă a formării „legendei epocii de aur". Formula fusese folosită de Ficino în scrisoarea din 1492, unde evoca reînnoirea generală a literelor şi a artelor; dar ea are valoarea cea mai generală şi se află în

* După ce le adunase pe acestea de peste tot, le păstra plin de respect acasă la el, arătîndu-le, nu pe faţă tuturor, ci doar celor de neam bun.

Scanned with OKEN Scanner

legătură cu cel mai însemnat mit al epocii[52]. Mai degrabă Savonarola este cel care, în mod involuntar, a pregătit transformarea lui Lorenzo în protagonist, acuzînd rînd pe rînd „tirania" Medicilor, „eroarea" gîndirii umaniste și „degradarea" artei. Reformatorul unifica în mod ideal cultura mediceeană denunțînd-o ca păgînism, decadență și corupție în toate domeniile[53]. Reacția nu a fost mai puțin viguroasă; răsturnînd formulele reformatorului, partizanii reîntoarcerii Medicilor au început să prezinte epoca revolută, nu ca o epocă de pietate și de virtute, ci ca o perioadă fericită, de pace și de înaltă civilizație care putea fi regretată; Piero Parenti vorbește, în 1501, în jurnalul său, despre „la buona stagione preterita"; un umanist, Crinito, în 1504, vorbește despre nenorocirile din 1492[54]. Luptînd, din clipa căderii lui Savonarola, împotriva propagandei „piagnone", contra-propagandei mediceene, nu i-a fost greu să construiască mitul căruia prietenii Medicilor și servitorii ducilor nu încetară, ca urmare, a-i defini conturul. Rolul jucat, după 1500, de Bernardo Rucellai și cercul său de studii politice, este important în această privință. Partizan al unei republici aristocratice, Rucellai fusese rînd pe rînd potrivnic lui Piero, lui Savonarola; acum era adversar al lui Soderini. În convorbirile din „Grădinile Rucellai", unde se regrupau supraviețuitorii Academiei lui Ficino, ca Diacceto și istoricii umanismului, Guicciardini, L. Alamanni și, ceva mai tîrziu, Machiavelli, idealismul epocii lui Lorenzo însoțea la modul cel mai natural căutarea unui nou ideal politic totodată antic și modern, de tip roman și de tip venețian; și reputația de cultură a lui Lorenzo nu putea decît să o favorizeze. Ei i se va face ecou Guicciardini: după o apreciere încă incertă în *Storie fiorentine*, mai favorabilă în *Dialogo*, el va prezenta în sfîrșit, în *Storia d'Italia*, un tablou ideal al prințului care, după spusele sale (*Storia*, I, cap. XV), *dopo la morte si converti in memoria molto chiara**[55].

* după moarte se transformă într-o luminoasă amintire.

Scanned with OKEN Scanner

Din toate aceste reflecţii, din aceste regrete pentru trecut, vor ieşi imagini concordante. *Viaţa lui Ficino* de G. Corsi (1506) este opera unui om politic interesat să arate că dezvoltarea umanismului a adoptat strict traiectoria principatului mediceean[56]. Cea a lui Lorenzo de Valori (către 1517) stabileşte în acelaşi timp înţelepciunea omului politic, care a ştiut să menţină Italia în pace, ataşamentul său la filosofia platoniciană de la Careggi şi, în sfîrşit, rolul său frumos de cunoscător şi de om de gust. Concluzia sa se alătură inscripţiei din 1490: *Hoc illud fuit tempus quo omnium maxime Florentia dicitur floruisse imperio aucta et nominis fama quam per totum terrarum orbem Laurentii sapientia et auctoritas dilataverat**[57]. Niciodată nu este vorba, în aceste elogii, de o „academie" oficială şi, cu atît mai puţin, de o „şcoală" de arte, dar ei asociază cele trei glorii — politică, literară şi artistică — ale Florenţei. Această stare de spirit se va manifesta din plin cu reluarea sărbătorilor „mediceene" cînd, în septembrie 1512, tînărul Giuliano de Medici a revenit la Florenţa pentru a restabili un regim de principat. Cea mai semnificativă a fost cea pe care au organizat-o, cu concursul tînărului Pontormo şi al lui Andrea del Sarto, companiile „Diamantului" şi „Tăciunului" (Broncone) — două embleme mediceene — pentru carnavalul din 1513. A fost, după relatarea unui istoric, un fel de „carnaval postum" al lui Lorenzo, o defilare de care ca cele ce fuseseră la modă cu treizeci de ani mai devreme: scene după moda antică, Saturn şi Ianus, Numa Pompilius.... şi, în sfîrşit, Triumful epocii de aur. Cu această ocazie erau reluate în cor acele „canti" ale lui Jacopo Nardi; ultimul conţine versurile:

....come la fenice
Rinasce dal broncon del vecchio alloro,
*Cosi nasce dal ferro un secol d'oro***.

* Chiar acela a fost, dintre toate, timpul în care se spune că a înflorit cel mai mult Florenţa, mărită prin puterea şi faima numelui, pe care o răspîndise pe tot globul pămîntesc înţelepciunea şi autoritatea lui Lorenzo.

** ...precum fenixul / Renaşte din trunchiul bătrînului laur / Aşa din fier se naşte secolul de aur

Scanned with OKEN Scanner

unde formula „epocii de aur" ce revine are deplina sa semnificaţie[58]. Poeţii o retransmit. În prima ediţie a lui *Orlando furioso* (1516) Ariosto nu uita să celebreze împreună cu Leon al X-lea amintirea lui

ben noto Lauro
*che fé mentre fu verde il secol d'oro**[59]

(st. 7, v. 7—8).

Era în ajunul alegerii cardinalului Giovanni la Pontificat, sub numele de Leon al X-lea (11 martie 1513). Puţin timp a trebuit pentru ca la Florenţa să se constituie, sub protecţia papei, o *sacra Academia florentina*, cu caracter oficial, care reprezenta restaurarea dorită a Academiei de la Careggi. Dar aceasta era un cerc erudit a cărui inspiraţie erudită şi teologică tindea chiar să se nuanţeze cu pietism anti-păgîn. Una din manifestările sale a fost petiţia adresată papei, în 1519, pentru a cere reîntoarcerea rămăşiţelor pămînteşti ale lui Dante[60]. În 1521 bustul lui Ficino, sculptat de Ferruci, va fi plasat în catedrală. Dar a fost necesară încă o generaţie pentru ca să se consolideze noul ducat şi pentru ca în jurul puterii să se definească o adevărată Academie a Literelor şi o veritabilă Academie a Desenului, care şi-au găsit confirmarea noblеţei lor într-o glorificare tendenţioasă a civilizaţiei mediceene din epoca de aur. Studiul culturii florentine la sfîrşitul Quattrocento-ului trebuie deci să ţină seama de toate aceste ecrane deformante. Mişcarea intelectuală şi artistică din timpul lui Lorenzo a fost întreruptă în mod brutal şi contestată, ca şi regimul mediceean, de Revoluţia de la 1494, apoi revalorizată fără măsură de propaganda Medicilor în timpul anilor 1500—1520, aşteptîndu-se punerea în scenă convenţională de către istoricii toscani de la mijlocul Cinquecento-ului[61].

---

* cunoscutului Laur / ce tînăr a făcut un veac de aur

Scanned with OKEN Scanner

Apendice
PORTRETELE UMANIȘTILOR

Nu există nici o lucrare de ansamblu privind portretele umaniștilor. Printre portretele de grup se află, înainte de toate, cele două ansambluri faimoase de la Santa Maria Novella (Îngerul vestindu-l pe Zaharia, capela corului) de Ghirlandaio și de la San Ambrogio (capela Sfintei Taine) de C. Rosselli. Tabloul semnalat de MENCKEN în a sa *Viață a lui Poliziano* (1736), aflat la Academia din Leipzig, este o copie tardivă proastă a grupului de la Santa Maria Novella situat în fața unui peisaj din nordul Alpilor: J. HILL, Iconografia di Angelo Poliziano, în *Rinascimento*, II (1951), p. 271. Punctul de plecare ar trebuie să fie căutat în galeriile Oamenilor iluștri din Cinquecento, din care cele mai remarcabile au fost cele ale lui Paolo Giovio, cea a ducilor de Toscana (pînzele se datoresc lui Cristofano dell'Altissimo, dar adeseori el se mulțumește să reproducă seria lui P. Giovio) și din colecțiile princiare, ca cele ale ducilor de Tirol: F. KENNER, „Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol: die italienischen Bildnisse", în *J. W.* XVIII (1897), p. 134—261.

Ficino: dispunem, în afara mărturiilor, de fresce și de letrine (de exemplu litera M inițială din codicele plotinian, Bibl. Laur. (1490), reprod., *Marsile Ficin et l'art*, pl. V), de medalia lui Niccolo și de bustul tardiv al lui Andrea Ferrucci (1521) aflat la catedrala din Florența; *op. cit.*, p. 48.

Lista manuscriselor, în care se găsește o letrină cu portretul lui Ficino: P. D'ANCONA, *Miniatura florentină*, 2 vol., Florența, 1914. Atelierul lui Attavante: Plut. 73—39 (nr. 1518), fol. 4, inițiala B, și 77, inițiala L; Plut. 82—15 (*id.*, nr. 1531), fol. 1, medalioane; Plut. 83—10 (*id.*, nr. 895, manuscrisul *Theologia Platonica*), fol. 1, inițiala P; Strozzi 97 (*id.*, nr. 1541), fol. 1; Wolfenbüttel 2924 (*id.*, nr. 1597), fol. 2 și 31; *id.*,

Scanned with OKEN Scanner

2994 (*id.*, 1598), fol. 2. — Din alt atelier florentin, cel al familiei Boccardi, Bibl. Casanatense, Roma cod. 1297 (*id.*, nr. 1667), fol. 1: iniţiala M. De mîna lui Francesco Antonio del Cherico: Wolfenbüttel, Cad 73 (*id.*, nr. 841), fol. 1.

Poliziano: art. cit. *supra*.

Landino: o miniatură realizată de Gherardo şi Monte pentru ediţia Pliniu (1478) îi înfăţişează bustul în faţa catedralei din Florenţa; O. PÄCHT, *Italian illuminated manuscripts*, Bodleian Library, Oxford, 1948, nr. 83, reprod. A. CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, pl. V.

Pico: un desen din col. Bonnat, Bayonne (catal. II, 1925, nr. 18) pare a fi de origine septentrională: Baldassare d'Este sau A. de Predis: E. TIETZE-CONRAT, „An unknown portrait of Pico della Mirandola", *Gazette des Beaux-Arts*, XXVII (1945), ian., p.59—62. De comparat cu menţiunea din inventarul lui Fulvio Orsini din 1600 a unui desen al lui Pico atribuit lui Leonardo: *Gazette des Beaux-Arts*, I (1884), p. 435, nr. 102. Nu este imposibil ca acest tip să fi fost răspîndit în afara Florenţei. Montaigne descrie în al său *Journal de Voyage* o efigie de mărime naturală a lui „Picus Mirandula" la Urbino: „Un chip frumos, foarte alb, fără barbă în jur de 17 sau 18 ani, nasul lunguieţ, ochii blînzi, chipul plăpînd, părul blond pînă la umeri şi o stranie înzorzonare a veşmintelor".

Pe fresca lui Ghirlandaio citată *supra* p. 16 se numără în general „Gentile de'Becchi" în grupul Umaniştilor. Dar Ghirlandaio îl indică pe *Demetrio Greco*, adică Chalcondylas în locul episcopului de Arezzo. Şi Paolo Giovio reproduce în ale sale „Elogia" acelaşi portret care, după el, îl reprezintă pe Demetrius Chalcondylas, prof. la *Studio fiorentino*. Cf. E. MÜNTZ: „Le Musée de Portraits de Paul Jove. Contributions pour servir á l'iconographie du Moyen-Age et de la Renaissance", în: *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 36 (1900), partea a 2-a, p. 32—33 din extras.

Scanned with OKEN Scanner

Ceilalţi membrii ai cercului de la Careggi sînt mai rar reprezentaţi, sau mai dificil de identificat.

A existat un portret al lui Girolamo Benivieni realizat de Lorenzo di Credi, semnalat (Vasari, ed. C. L. R., II, p. 243), ca „molto suo amico". După Milanesi (1878), acest portret exista în col. Volpini la Florenţa: de atunci a dispărut.

Portretul lui Lorenzo Lorenzi, profesor la Pisa şi prieten bun al lui Pico, după mărturia lui P. CRINITO, *De honesta disciplina*, V, 1, realizat de Botticelli, la muzeul din Philadelphia: J. MESNIL, *Botticelli*, Paris, 1938, p. 138.

Medaliile, databile între 1490 şi 1495, lucrate de Niccolo Fiorentino, atestă notorietatea umaniştilor: C. VON FABRICZY, *Medaillen der italienischen Renaissance*, Leipzig, f. d., p. 60 şi urm.

NOTE

1. T. TRAPESNIKOFF, *Die Porträtdarstellungen der Medicer des XV Jahr.*, Strasbourg, 1909, p. 63 şi urm.; L. BUERKEL, *Francesco Furini*, Viena, 1908, p. 80. Pe soclul statuii lui Platon se citeşte: *Sal in mente, mel in ore*, şi pe banda care îl înconjoară, *Platonem laudaturus et sile et mirare.*
2. Descriere sumară în: A. LENSI, *Palazzo Vecchio*, trad. fr., Paris, 1912, p. 161 şi urm. Textul lui Vasari, ed. Milanesi, vol. VIII, p. 250; ed. C.L.R., vol. IV, Milano, 1949, p. 127—170.
3. Ceea ce este departe de a fi adevărat: I. DEL LUNGO, *Florentia*, Florenţa, 1893, p. 231 şi *Marsile Ficin et l'art*, p. 7.
4. Alte aspecte ale utilizării academice a celebrităţilor din secolul al XV-lea: *infra*, Concluzie, 4.
5. W. ROSCOË, *Life of Lorenzo de'Medici called the Magnificent*, 2 vol., ed. Londra, 1795; a 2-a ed., 1796; a 3-a ed., 1797; ed. italiană, 4 vol., Pisa, 1816.
6. Întreaga epocă este celebrată prin Lorenzo, în lucrarea lui W. Roscoë, apoi în cele ale lui A. VON REUMONT, *Lorenzo de'Medici il Magnifico*, 2 vol., Leipzig, 1874, ed. a 2-a, 1883 şi în cea a nenumăraţilor vulgarizatori care le-au urmat şi imitat. Analiza critică a „mecenatului" mediceean a fost extinsă la grupul Medicilor din secolul al XV-lea în eseul lui E. H. GOMBRICH,

Scanned with OKEN Scanner

„The early Medici as patrons of art" (1960), reluat în *Norm and Form. Studies in the art of the Renaissance*, Londra 1966. Despre cadrul politic, dispunem de excelentul studiu al lui N. RUBINSTEIN, *The government of Florence under the Medici: 1434 to 1494*, Oxford, 1966. Trebuie natural ţinut cont de faptul că situaţia financiară nu mai este la sfîrsitul secolului atît de favorabilă ca la început; R. de ROOVER, *The rise and decline of the Medici Bank, 1397—1494*, New York 1966.

7. E. MUNTZ, *Les précurseurs de la Renaissance*, Paris, 1882, p. 204—209; la fel F.-T. PERRENS, *Histoire de la Florence depuis la domination des Médicis jusqu'à la chute de la République (1434—1531)*, vol. I, Paris, 1888, p. 573.
8. E. WILDER, *The unfinished monument by Andrea del Verrocchio to the Cardinal N. Forteguerri at Pistoia*, Northampton (Mass.), 1932; A. CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, p. 38, n. 64.
9. L. D. ETTLINGER, „Pollaiuolo's Tomb of Sixtus IV", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XVI (1953), p. 243 şi n. 3; S. MELLER, „I progetti di Antonio Pollaiuolo per la statua equestre di F. Sforza", *Miscellanea in onore di A. Petrovic*, Budapesta, 1934, p. 5 şi urm.; A. SABATINI, *Antonio e Piero del Pollaiolo*, Florenţa, 1944, p. 71.
10. E. MUNTZ, *Précurseurs*, *op. cit.*, p. 171 şi urm.; A. VON REUMONT, *op. cit.*, vol. II, p. 186—187; M. WACKERNAGEL, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*, Leipzig, 1938, p. 268—269.
11. A. FABRONI, *Laur. Medicis Magnifici Vita*, Pisa, 1784, p. 217. Această ipoteză ni se pare că este confirmată de analiza situaţiei artistice din Florenţa făcută de VASARI, *Viaţa lui Perugino*, ed. Milanesi, III, p. 566. Descrierea este retrospectivă şi se aplică anilor 1475—1480 (vezi *infra*, II, p. 192). După ce a expus de ce „in Firenze più che altrove venivano gli uomini perfetti in tutte l'arti ..."*, Vasari conchide că, după ce ai profitat de atmosfera elevată a oraşului în domeniul artistic, „bisogna partirsi di quivi e vender fuora la bontà dell'opere sue e la riputazione di essa città, come fanno i dottori quella del loro studio. Perchè Firenze fa degli artifici suoi quel che il tempo delle sue cose, che, fatte, se le disfà e se le consuma a poco".**
A. VON REUMONT, *op. cit.*, II, p. 150 şi urm., face o trecere în revistă a artei florentine în timpul lui Lorenzo

---

* „la Florenţa, mai mult decît în oricare altă parte, veneau oameni desăvîrşiţi în toate artele..."

** „artistul trebuia să plece de acolo şi să negustorească în afară atît măiestria operelor sale cît şi faima oraşului său, precum fac şi doctorii cu învăţătura lor. Iar aceasta se întîmplă fiindcă Florenţa face cu artiştii săi ce face şi vremea cu lucrurile sale, pe care, după ce le-a făcut, le desface şi le consumă încetul cu încetul" (trad. rom. Ştefan Crudu, ed. Meridiane, Bucureşti, 1968, vol. II, p. 160).

care nu poate fi socotită ca o analiză a mecenatului său. Mai precis, M. WACKERNAGEL, *op. cit.*, p. 257 și urm., dar nu îl urmăm în ceea ce privește „școala artei" din grădina de la San Marco (p. 269).

12. A. CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, *op. cit.*, p. 183—4. W. WACKERNAGEL, *op. cit.*, p. 268—9.
13. Despre această comemorare, VASARI, ed. Milanesi, vol. III, p. 630: „per pubblico decreto e per opera ed affezione particulare del Magnifico Lorenzo vecchio di Medici...". Despre Giotto ca mozaicar, *infra*, p. 160 urm.
14. J. LAUTS, *Domenico Ghirlandajo*, Viena, 1943, pl. 82. G. dei Becchi sau D. Chalcondylas? vezi *infra* p. 28.

    Despre fresca puțin anterioară *Miracolului Sfîntului Jurămînt* la San Ambrogio (1485—1486); Cosimo Rosselli a grupat acolo portretele lui Ficino, Pico și Poliziano, în mijlocul spațiului, pentru a celebra reprezentările actuale ale Florenței: FICINO publicase în 1482 *Teologia platoniciană*, POLIZIANO începuse în 1488 cursurile sale despre *Fastele* lui Ovidiu, Virgiliu, Homer, Pico tocmai își făcea intrarea în grupul filosofilor florentini, cu scrisoarea sa lingușitoare către Lorenzo (1484). Despre „portretele Umaniștilor", notă la sfîrșit de capitol.
15. M. WACKERNAGEL, *op. cit.*, p. 266—267; W. PAATZ, *Kirchen*, vol. III, p. 577.
16. VASARI, *Vita di Giuliano da Sangallo*, ed. Milanesi, vol. IV, p. 274; M. WACKERNAGEL, *op. cit.*, p. 267; G. MARCHINI, *Giuliano da Sangallo*, Florența, 1942, p. 32 și urm.
17. *Diario di L. Landucci*, ed. Florența, 1883, p. 58. Citată A. BARFUCCI, *op. cit.*, p. 268; în această problemă vezi *infra*, p. 182.

    Uneori i s-a atribuit epocii lui Lorenzo un proiect de palat medicean deja remarcabil „clasic" situat pe borgo Pinti, cunoscut printr-un desen odinioară atribuit lui Giuliano (c. 1488) și în realitate de Antonio da Sangallo (după 1512): cf. G. MARCHINI, *op. cit.*, p. 101 și *infra*, III, cap. IV.
18. H. SAALMAN, „Early italian architecture", în *The Burlington magazine*, Ian. 1978, p. 31.
19. GUICCIARDINI, *Scritti scelti*, ed. L. Bonfigli, Florența, 1924, p. 7. Despre izvoarele biografiei lui Lorenzo: A. RENAUDET, „Laurent le Magnifique", în *Hommes d'Etat*, Paris, 1937, vol. II, p. 415—507.
20. N. VALORI, *Laurentii Medices Vita*, ed. P. Mehus, Florența, 1749.
21. E. MUNTZ, *Les collections des Médicis au XVe siècle*, Paris, 1888. Despre colecția lui Lorenzo: W. HOLZHAUSEN, „Studien über den Schatz des Lorenzo il Magnifico im Museo degli argenti zu Florenz", în *Mitteil. des Kunsthist. deutsches Instituts in Florenz*, III (1929), 3, și, mai recent: *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico*, vol. I; *Le gemme*, de N. DACOS, A. GIULIANO, V. PANNUTI, Florența, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

Lorenzo păstra un interes special pentru miniatură şi veghea asupra măririi bibliotecii cu manuscrise miniate; în 1490, la moartea lui Matei Corvin, el a achiziţionat de la Gherardo şi Attavante manuscrise care îi erau destinate: VASARI, ed. Milanesi, III. p. 240. Despre biblioteca Medicilor: PICCOLOMINI, „Le vicende della libreria medicea", în *Archivio storico italiano*, V (1892). Dar acesta nu este, nici pe departe, domeniul cel mai strălucitor al picturii florentine.

22. C. VON FABRICZY, *Medaillen der italienischen Renaissance*, Leipzig, f.d.
23. *Infra*, p. 171 urm.
24. VALORI, ed. cit., p. 46.
25. M. WACKERNAGEL, *op. cit.*, p. 269; A. VAN REUMONT, *op. cit.*, p. 150 şi urm.
26. VASARI, *Viaţa lui Sangallo*, ed. Milanesi, vol. IV, p. 277. „Loggetta", adăugată pe partea laterală a vilei de la Careggi, este datată în 1491—1492; O. MARCHINI, *op. cit.*, p. 91.
27. LUCA PACIOLI, *Divina proporzione*, ed. C. Winterberg, Viena, 1889, p. 148—9.
28. VALORI, ed. cit., p. 46.
29. A. CHASTEL, *Ambra, l'Altercation et les chansons de carnaval*, Paris, 1946, şi *infra*. p. 228—30.
30. VASARI, ed. Milanesi, vol. IV, p. 256 şi urm., vol. VII, p. 141. Vezi A. CHASTEL, «Vasari et la légende médicéene: „L'Ecole du jardin de Saint-Marc" », în *Studi Vasariani*, Florenţa, 1950, p. 159—167 şi *infra*, Concluzie generală, 4.
31. La începutul *Vieţii lui Botticelli*, VASARI vorbeşte de epoca lui Lorenzo, „che fu veramente per le persone d'ingegno secol d'oro...".
32. Această doctrină este formulată, mai ales, la începutul *Vieţii lui Verrocchio* (ed. Milanesi, vol. III, p. 357), a cărei critică severă a fost atenuată în a doua ediţie. Alte pasaje semnificative referitoare la Dürer, *id.*, vol. V, p. 402 şi (abia în 1550) în *Viaţa lui Vincenzo da San Gimignano*, *ibid.*, p. 55. Despre toate acestea: W. V. OBERNITZ, *Vasaris allgemeine Kunstanschauungen auf dem Gebiete der Malerei*, Strasbourg, 1897, p. 101—103.
33. Această profesiune de credinţă este ilustrată de un vers pompos al lui Alciat la care Vasari, în mai multe rînduri, a recurs în cariera sa: Descrierea operelor lui G. Vasari, în *Vite*, ed. C. L. Ragghianti, vol. III, Roma, 1943, p. 717.
34. Cîteva detalii suplimentare la începutul textului, IV, p. 256: „La loggia i viali e tutte le stanze erano adorne di buone figure antiche di marmo e di pitture e d'altre cose fatte di mano de migliori maestri che mai fussero stati in Italia e fuori."*

---

* „Loggia, potecile şi toate camerele erau împodobite cu frumoase figuri antice de marmoră şi cu picturi şi alte lucruri făcute de mîna celor mai mari maeştri ce-au existat în Italia şi în afara ei".

35. G. ROSCOË, ed. ital., vol. IV, p. 33.
36. Vezi E. MUNTZ, *Les précurseurs*, *op. cit.*, p. 204—209 și *supra*.
37. K. FREY, *Michelagniolo Buonarroti: Sein Leben und seine Werke*, I: *Michelagniolos Jugendjahre*, Berlin, 1907, p. 45. CH. DE TOLNAY, *The youth of Michelangelo*, Princeton, 1947, p. 16—17; E. BARFUCCI, *op. cit.*, cap. V, „il giardino di S. Marco" oferă întreaga dezvoltare posibilă școlii care pînă la urmă domină întreaga artă florentină.
38. K. FREY, ibid., p. 63: „Fällt in der Tat die Kunstschule in Lorenzo letzte Lebensjahre, nicht in das achte Decennium oder gar noch früher."* Scrisoarea lui Lorenzo către fiul său Piero din 9 mai 1490 nu se referă, după toate aparențele, la grădina din San Marco, ci la cea de pe Via Larga; vezi *infra*.
39. K. FREY, *ibid.*, p. 64.
40. După C. L. RAGGHIANTI, ed. din *Vite*, IV, p. 404, n. 7.
41. VASARI se trădează puțin la începutul *Vieții lui Giovanni Francesco Rustici* (ed. C.L.R., III, p. 249); el leagă prietenia lui Rustici și a lui Leonardo da Vinci — atestată în 1507 — de prezența lor comună în atelierul lui Verrocchio (cu toate că Rustici se născuse în 1474, cu mai mult de douăzeci de ani după Leonardo și că Verrocchio părăsise Florența către 1485) și desăvîrșește acest anacronism cu o declarație asupra perfecțiunii tuturor celor „care au aparținut școlii din grădina Medicilor și care s-au bucurat de protecția lui Lorenzo cel Bătrîn".
42. Lucrarea lui W. VON BODE, *Bertoldo und Lorenzo de' Medici*, Freiburg im Breisgau, 1925, nu este mai convingătoare.
43. Contrar a ceea ce gîndește K. FREY, *op. cit.*, p. 74—75.
44. VASARI, *Viața lui Mariotto Albertinelli*, ed. Milanesi, vol. IV, p. 218. Vezi și *infra*, I, introd.
45. F. ALBERTINI, *Memoriale di molte statue et picture nella città di Firenze*, 1519, ed. Milanesi — Guasti, Florența, 1863; p. 10; CH. DE TOLNAY, *op. cit.*, p. 263. Planul lui Bonsignori (1584) arată încă vechea înfățișare a *casino*-ului; CH. DE TOLNAY, *op. cit.*, pl. 198.
46. Analiza lui K. FREY, *op. cit.*, p. 48—49, este îndreptată în sensul distrugerii teoriei lui Vasari, în avantajul unei vederi de ansamblu a „mecenatului" lui Lorenzo.
47. Eseul lui G. FIOCCO, „La data di nascita di Francesco Granacci ed un'ipotesi michelangiolesca", în *Rivista d'arte*, 1930, p. 193, dînd înapoi la 1469 data de naștere a lui Granacci, permite să îi fie atribuită acestuia mai multă importanță în formarea artistică a lui Michelangelo: Granacci a fost primul său prieten. De asemenea cu greu poate fi înțeles faptul că S. BOTTARI, *Michelangelo*, Catania, 1941, care acceptă pe larg vesiunea neo-con-

---

* „Lipsește de fapt școala de artă în vremea lui Lorenzo, nefiind nici în deceniul opt și nici măcar mai devreme."

Scanned with OKEN Scanner

divianã a lui Fiocco, să scrie din întîmplare că Bertoldo „come è noto sopraintendeva a quella — la denominazione non è impropria — Accademia"* (p. 64). Ceea ce repetă incidental A. BERTINI, *Michelangelo fino alla Sistina*, Torino, 1935, p. 13.

48. CH. DE TOLNAY, *op. cit.*, cap. III și IV, trage concluzia că Ghirlandaio nu a avut o mare influență asupra elevului său și că academia din grădină nu era o școală ca celelalte. Noi propunem o soluție mai radicală.
49. *Marsile Ficin et l'art*, introd., p. 8.
50. Vezi *infra*, p. 50. Fragmentul din *Anonimo Magliabecchiano* relativ la Leonardo („Stette da giovano col Magnifico Lorenzo, per se li faceva lavorare nel giardino sulla piazza di San Marco di Firenze" — ceea ce s-ar întîmpla în jurul lui 1480, după cumpărarea terenului și înainte de plecarea lui Leonardo) nu înseamnă, cum a crezut G. UZIELLI, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, I, Torino, 1896, p. 365, și L. BARFUCCI, *op. cit.*, p. 209, că Leonardo a fost atunci admis (la 30 de ani!) în „școala din grădină", ci că el a fost acolo folosit de către Lorenzo, ca Verrocchio, la lucrări de restaurare și de amenajare: K. FREY, *op. cit.*, p. 64.
51. N. VALORI, *op. cit.*, p. 46.
52. FICINO, *Opera*, p. 244, citat *Ficin et l'art*, p. 61. Vezi *infra*, p. 341—53.
53. Vezi *infra*, p. 395—9.
54. J. SCHNITZER, *Savonarola*, München, 1924, p. 52; CRINITO, L. XV, cap. IX.
55. Această problemă este foarte bine pusă în evidență de F. GILBERT, „Bernardo Rucellai and the Orti Oricellari (a study on the origin of modern political thought), în *J.W.C.I.*, XII (1949), p. 101—131. R. VON ALBERTINI, *Das florentinische Staatsbewusstsein im Übergang von der Republik zum Prinzipat*, Berna, 1955, I, 4, *Die Orti Oricellari*, p. 74 și urm.
56. P. O. KRISTELLER, „Per la biografia di Marsilio Ficino", în *Civiltà moderna*, X (1958), și: „Un uomo di Stato e umanista fiorentino: Giovanni Corsi", în *Bibliofilia*, XXXVIII (1936), reluate în *Studies...*, 8 și 9. Un pasaj semnificativ din cap. IX menționează „Hic magnus ille Laurentius... quem Respublica Florentina Augustum, Maecenatem vero bonae artes expertae sunt",** și deplînge nenorocirile vremurilor prezente, cînd în absența marei familii, „in nostra civitate pro disciplinis ac bonis artibus inscitia et ignorantia, pro liberalitate avaritia, pro modestia et continentia ambitio et luxuria dominantur".***

---

* „precum este cunoscut conducea — denumirea nu este improprie — acea Academie"

** «Acesta e acel vestit Lorenzo, pe care republica florentină l-a simțit ca pe un Augustus, artele ca pe un Maecena»

*** «în cetatea noastră, în loc de învățătură și arte, stăpînește incapacitatea și ignoranța, în loc de generozitate, zgîrcenia, în loc de modestie și cumpătare, ambiția și desfrîul.»

Scanned with OKEN Scanner

57. N. VALORI, ed. cit., p. 48.
58. VASARI, *Viața lui Pontormo*, ed. Milanesi, XI, p. 34, C.L.R., III, p. 45; F. C. PERRENS, *op. cit.*, III, p. 35—6; I. DEL LUNGO, „Carnasciale postumo", în *Florentia*, Florența, 1897, p. 415—421.

Intrarea lui Leon al X-lea la Florența, în noiembrie 1515, provoacă entuziasmul bătrînului Landucci: cf. PERRENS, *op. cit.*, III, 54; ea va fi evocată de Vasari la Palazzo Vecchio, printre momentele măreţe din istoria mediceeană: *Ragionamenti*, II, 3.

59. ARIOSTO, *Lirica*, ed. G. Fatini, Bari, 1924, p. 166.
60. A. LESEN, „Leon X e l'Accademia Sacra Florentina. La reazione contre il neopaganismo umanistico", *Convivium*, 1931—1933, p. 232—246; P. O. KRISTELLER, *Studies*, p. 301 şi urm., cu noi documente despre această academie, p. 328 şi urm.
61. Indicaţii complementare în Concluzia generală, p. 514—21.

Cum procedase în cazul lui Lorenzo de Medici, W. ROSCOË a descris *The life and Pontificate of Leo the Tenth*, Liverpool, 1805, ed. a 2-a, Heidelberg, 1828, trad. fr., 4 vol., Paris, 1808, amplificînd fără măsură rolul mecenatului pentru a justifica formula devenită clasică de la Voltaire încoace a „secolului lui Leon al X-lea". Istoricul englez avea cel puţin meritul de a reuni o cantitate de documente de care nu întotdeauna s-a profitat după el. Tema „marelui Pontificat" a servit drept cadru lui E. RODOCANACHI, *Rome au temps de Jules II et de Léon X*, Paris, 1911. Lucrări mai stricte, ca cele ale lui D. GNOLI, *La Roma di Leone X*, Milano, 1938, permit să se reducă serios influenţa elogiilor emfatice care l-au înconjurat pe Leon al X-lea în secolul al XVI-lea. Cel pe care i-l adresează ERASMUS în 1515 nu este cel mai puţin semnificativ: „sensit illico mundus gubernaculis admontum repente saeculum illus plusquam ferreum in aurum versum..."* *Epist.*, nr. 534, ed. Allen, p. 479.

* „lumea a simţit acel secol mai mult decît de fier îndreptat pe neaşteptate prin cîrmuire spre anul de aur..."

Scanned with OKEN Scanner

Prima parte

ARTIŞTI ŞI UMANIŞTI

Scanned with OKEN Scanner

Prima secțiune

COLECȚIILE

Introducere
Incertitudinile muzeului florentin

Donatello, care a murit în 1466, a fost, conform tradiției, creatorul muzeului mediceean, pe care avea să-l conducă Bertoldo în vremea lui Lorenzo. Vasari îl prezintă pe Donatello ca pe un cunoscător al artei antice și adaugă: *Meritul său a fost cu atît mai mare cu cît în vremea sa operele antice zăceau încă sub pămînt, în afara cîtorva coloane, sarcofage și arce de triumf. El a fost unul din marii răspunzători de pasiunea lui Cosimo pentru antichități și astfel l-a determinat să aducă la Florența piesele restaurate, prin grija sa, din colecțiile aflate în palatul Medicilor*[1]. Informația este prețioasă. Donatello este unul dintre cei care au organizat, pe cheltuiala nobililor florentini, vînătoarea de antichități și restaurarea lor. Această mișcare va contribui într-o jumătate de secol la deplasarea orizontului culturii. La Florența însă ea nu decurgea de la sine. Orașul nu a avut niciodată ruine comparabile — nici pe departe — cu cele ale Romei: pe malul Tibrului, ruinele răsar din pămînt, pe malul Arnoului, ele depind de curiozitate, trebuiesc descoperite, aduse sau inventate.

La mijlocul secolului al XV-lea existau, ca și astăzi, mai multe căi de acces către artele antice și mai multe categorii de muzee. Mai întîi, *muzeul natural*, constituit din toate vestigiile *in situ*, sarcofage servind drept fîntînă, reliefuri încastrate în pereți, zidării și fragmente de tot

Scanned with OKEN Scanner

felul, încă implicate în viaţa cotidiană; *muzeul particular* este cel format de palatele care posedau obiecte mărunte, statui sau bronzuri şi, îndeosebi, cel alcătuit de bisericile, în care „tezaurele“ conţineau, alături de acele *curiosa* de toate felurile, veselă, orfevrărie şi obiecte antice; şi, în sfîrşit, un *muzeu ideal*, fundat pe imagine şi constituit de reprezentările lumii antice, descrierile din cărţi, listele de *mirabilia*, amintirile legendare şi — ceea ce a fost o noutate în Quattrocento — culegerile de desene şi de relevee. Legăturile Renaşterii cu arta antică nu pot fi analizate fără să se ţină seama de aceste trei domenii: în primul, operele sînt de nerecunoscut, uzate, dar publice şi familiare; în al doilea, ele pun în evidenţă bogăţiile şi tradiţiile constituite; în ultimul, ele se supun oricărei frămîntări a imaginaţiei şi a reprezentării lumii. La începutul secolului starea de echilibru a acestor trei „muzee“ depindea — chiar în Italia — de robustele simplificări ale epocii gotice. În răstimpul a două generaţii obiceiurile s-au răsturnat: ruinele *in situ* sînt luate în considerare cu mai multă atenţie, „tezaurele“ particulare s-au mărit considerabil, organizarea acestor opere, semnalate sau indicate, se află în plină evoluţie[2]. Dar dozajul celor trei elemente este foarte variabil.

Roma este cîmpul de ruine cel mai impunător; cele mai interesante vestigii adunate în colecţii sau conservate în „tezaure“ se găsesc în Italia septentrională, mai ales la Padova şi la Veneţia, care vor fi continuu de-a lungul secolului centrele comerţului de artă; Florenţa, în fine, trezită de maeştrii umanismului şi dispunînd de o cultură literară avizată, străluceşte prin amploarea imaginilor istorice, mai mult decît prin resursele sale în opere. Cele cîteva fragmente vizibile pe străzi şi piesele de colecţie particulară nu reprezintă mare lucru, din perspectiva datelor deja foarte bogate ale culturii. Astfel un patrician ca Giovanni Rucellai descoperă într-adevăr la Roma, în 1450, lumea artelor şi îşi alcătuieşte un carnet cu descoperirile sale de pe stradă şi din palate[3].

Scanned with OKEN Scanner

Încă din timpul primei sale şederi, în 1465, Giuliano da Sangallo întreprinde o campanie de ridicare de relevee după monumente, relevee care vor constitui o întreagă culegere, fără echivalent în Toscana. Dar florentinii nu recunoşteau întotdeauna cu plăcere această situaţie de inferioritate. În legătură cu un elev al lui Rafael, Vincenzio de Sangimignano, Vasari îşi dă drumul într-un elogiu entuziast închinat Romei; atmosfera excepţională a oraşului se datorează — spune el — acestor ruine pe care timpul şi focul, totuşi, le-au lăsat să supravieţuiască[4]; în a doua ediţie a lucrării sale va considera însă necesar să suprime această observaţie care nu era pe gustul toscanilor. De multă vreme aceştia demonstrau cu plăcere că Florenţa poseda toate ruinele de invidiat şi cronicarii repetau că ea nu este cu nimic mai prejos decît Roma. Cellini aminteşte acest lucru, cu o nuanţă de ironie, la începutul *Memoriilor* sale; strămoşii noştri florentini — spune el — scriu, ca Giovanni Villani, că Florenţa este făcută după modelul Romei, cu ruine de terme în apropiere de Santa Croce, un Capitoliu acolo unde se află Vechea Piaţă; rotonda Panteonului dăinuie în templul lui Marte, San Giovanni al nostru. Toate acestea sînt excelente şi adevărate, conchide el, dar „aceste edificii sînt cu mult sub nivelul celor din Roma". La începutul secolului al XVI-lea un florentin, Albertini, redactase un mic ghid artistic al Romei, dar imediat după aceea publicase un mic ghid al oraşului său natal, preocupat parcă să nu lase Cetăţii eterne deplina superioritate[5].

Din reliefurile incastrate în zidurile din Campo Santo şi ai catedralei din Pisa, Vasari a făcut să se ivească o întreagă perioadă a artei moderne al cărei iniţiator a fost, după el, Niccolo Pisano[6]. Sîntem surprinşi că el nu a hărăzit acelaşi destin mormintelor şi sarcofagelor din marmură care înconjurau Baptisteriul Sfîntului Ioan şi pe care Arnolfo l-a deplasat în 1293 (sau 1296): trei cel puţin erau, totuşi, de origine paleo-creştină şi romană şi au reţinut întotdeauna atenţia

Scanned with OKEN Scanner

erudiţilor toscani[7]. Printr-un efort de imaginaţie se suplinea absenţa arhitecturilor antice, templelor, arcelor de triumf: tradiţii fictive — răspîndite de G. Villani în 1400 şi reluate de umanişti ca Matteo Palmieri sau Poliziano — coborau originile Baptisteriului şi ale bazilicii San Miniato la nişte date necrezut de îndepărtate: primul devenea un templu al lui Marte ridicat pe vremea lui August şi în timpul lui Constantin[8], rebotezat ca templu al Sf. Ioan; la originea celui de al doilea se situa o capelă înălţată din anul 62 e.n. în onoarea sfîntului Petru, chiar înaintea martiriului sfîntului Minias (în 250), care a dat naştere probabil unei fundaţii pre-carolingiene[9]. Sau, de asemenea, se sprijinea pe nişte fundaţii carolingiene presupuse — precum cea închipuită pentru biserica Sfinţilor Apostoli, în 805 — pentru a se deduce, aproximativ fără întrerupere, transmiterea unei „adevărate arhitecturi" a Imperiului în Evul Mediu florentin. Această legendă este susţinută de Villani. Vasari va profita de ea pentru a contrapune corupţiei lombarde stilul de calitate al acestui monument; ea dovedeşte că „în Toscana rămăseseră cîţiva buni artişti sau că ei reapăruseră". Autorul *Vieţii lui Brunelleschi* (către 1480) era deja atît de legat de această tradiţie încît, pentru el, arhitectul Sfinţilor Apostoli venise de la Roma: astfel devenea uşor de înţeles de ce monumentul fusese atît de important pentru Brunelleschi. Deja în 1403 Coluccio Salutati cita descoperirea de relicve şi documente carolingiene găsite în biserică pentru a conchide că Florenţa era adevărata moştenitoare a Romei[10]. În secolul al XV-lea toate spiritele cultivate din Florenţa împărtăşeau această iluzie, pe care poveştirile populare au reprodus-o cu plăcere. Ea nu elimina dealtfel sentimentul că Florenţa avusese în Evul Mediu şi ocupa în „Renaştere" o poziţie independentă de tradiţiile în exclusivitate romane[11]. În acelaşi timp în care se cerea ca imperiala Urbs să fie egalată, se acorda atenţie nouă originilor etrusce şi ruinelor originare ale provinciei[12].

Scanned with OKEN Scanner

În secolul al XV-lea umaniștii sînt toți într-o oarecare măsură colecționari și nu există „studio" care să nu fie împodobit cu cîteva statui, cîteva medalii. Mărturiile abundă. Vespasiano da Bisticci descrie frumosul cabinet de antichități al lui Niccoli, iar Poggio busturile mutilate din Villa Valderiniana, proprietatea sa. Cosimo își va îmbogăți galeria după 1440. De fapt toți acești amatori florentini sînt mai curînd în întîrziere față de cetățile de la nord de Apenini; ei depind, de cele mai multe ori, de negustorii de pe coasta orientală sau de intermediari bizantini. Poggio mărturisește, într-o scrisoare celebră, neîncrederea sa față de atribuirile amăgitoare ale acelor *graeculi*; el așteaptă rezultatele misiunii unui minorit din Pistoia în Levant. Forța lui Donatello va consta în cercetarea îndeaproape a ruinelor și resurselor Romei, dar și în contactul cu zona Ancona-Rimini-Padova, unde înflorea comerțul cu obiecte de artă și unde a adunat nenumărate informații utile[13]. Filarete va cita statui pe care le-a văzut către 1435 la Donatello și Ghiberti; dar atelierele cele mai bine înzestrate sînt cele de pe valea Padului. Către 1440—1450 Squarcione preconizează folosirea pieselor antice și le strînge în acest scop; Gentile Bellini posedă vederi ale Romei și fragmente de sculptură greacă și romană, o Venus, un bust al lui Platon. Deja călătorul Ciriaco din Ancona indică, printre colecțiile serioase, pe cea a unui medic Pietro la Veneția și a lui Benedetto Dandolo. Felice Feliciano din Verona, prietenul lui Mantegna, al lui Giovanni Bellini, și al lui Zoppo, era din 1460 un expert în antichități și un epigrafist care a deschis calea eminentului Fra Giocondo[14].

Interesul pentru arheologie nu era, dealtfel, deosebit — dacă cineva l-a deosebit vreodată — de cultul pentru *mirabilia antiquitatis*. Pentru Poggio și Niccoli încă fiecare piesă era un simbol: un vas, o statuetă, o monedă cu efigie imperială, aveau pentru ei valoarea de talismane și serveau drept temei imaginației. Ceea ce contează la Florența, ca și în cetățile din nordul Italiei, este

Scanned with OKEN Scanner

deci gliptica, sculptura de dimensiuni reduse, ceramica. Accentul cade pe aspectul valorii. În inventarele mediceene sînt enumerate, piesă cu piesă și evaluate cu precizie, vase de origine elenistică sau sasanidă, cameele, gemele antice, medaliile, în afara exemplarelor de sculptură[15].

Acestea erau grupate sub titlu de inventar în „grădinile" cu portice; cele mai bine ornamentate se găseau — cum s-a văzut — una în dreptul pieții San Marco, cealaltă, în spatele palatului de pe Via Larga. Se vedeau în acesta — va povesti Vasari — *panouri în semirelief plasate sub loggia grădinii îndreptată spre San Lorenzo, unul reprezentînd un Adonis cu un cîine, celălalt două nuduri, adică un personaj așezat, un cîine la picioarele sale și un altul sprijinit într-un baston, două lucrări minunate. Două alte panouri de aceeași dimensiune, unul în care se văd doi putti ținînd tridentul lui Jupiter, celălalt un bătrîn gol, Întîmplarea, cu aripi la umeri și la picioare, cu o balanță în mînă. Și această grădină era, în plus, împodobită cu torsuri de femei și de bărbați, pe care nu le studia doar Mariotto, ci toți sculptorii și pictorii contemporani. O bună parte din aceste lucrări au trecut în cabinetul ducelui Cosimo; restul au rămas pe loc, precum cele două torsuri ale lui Marsyas, capetele de deasupra ferestrelor, busturi de împărați de deasupra ușilor*[16]. Data de achiziționare a tuturor acestor piese nu este cunoscută: unele datau din perioada lui Cosimo, cele mai multe din timpul domniei lui Lorenzo.

Dar primul exemplu caracteristic de studio-muzeu fusese cel din casa lui Mantegna la Mantova. Locuința, construită între 1466 și 1473 de Giovanni din Padova, după indicațiile pictorului, în cartierul Sfîntul Sebastian nu pare, efectiv, să fi fost locuința lui Mantegna, ci atelierul său și galeria sa personală. Ea va rămîne celebră pentru farmecul său; și este remarcabil faptul că avea deasupra ușii centrale a curții inscripția *ab Olympo*, deviza celor din familia Gonzaga care, în acest caz, devine „motto"-ul unui muzeu[17].

Un venețian, Pietro Barbo, este cel care, deve-

nit papă sub numele de Paul al II-lea (1464—1471), își concepe în aceeași perioadă fortăreața sa din Roma, palatul Veneția, la poalele Capitoliului, ca pe un muzeu de amploare; exemplul va fi decisiv pentru tînărul Lorenzo de Medici care se va strădui, la moartea papei, să adune pentru sine frumoasele piese[18]. Depozitele de marmură ale lui Lorenzo vor face să se ivească, spre 1480—1490, o altă formulă: cea a muzeului în aer liber cu portic. A treia trebuie să fie, după 1502, curtea de la Belvedere, la Vatican, unde o întreagă curte interioară este organizată ca grădină a muzelor. Cu timpul grădina-muzeu a cunoscut la Roma și în tot Occidentul voga irezistibilă pe care o știm[19]. Dar, în sfîrșit, această idee a unui loc de repaos și de plăcere, animat de piese antice, se conturase în timpul secolului al XVI-lea și, în parte, grație florentinilor. Ea unea galeria, „studio"-ul sau cabinetul de studii al umanistului, grădina amenajată în parcele pentru flori care scoteau în relief busturi și figuri istorice. Vilele suburbane erau sucursale naturale ale muzeului. La Careggi, la Fiesole, la Poggio a Cajano, antichitățile trebuiau să pună în evidență decorul; la fel, ceva mai tîrziu, în grădinile Rucellai, la ieșirea din Florența, unde au fost adunate numeroase piese mediceene, risipite în 1494[20].

Poziția florentinilor era și mai originală în ceea ce privește reprezentarea obiectelor antice prin imagine și-n ceea ce este îngăduit a fi denumit „muzeul ideal" al Renașterii. În orașele din est și din nord se răspîndise devreme viziunea pitorească frămîntată, ingenioasă și cu plăcere supraîncărcată, care trebuia să ducă la ilustrațiile *Visului lui Poliphilos* (1499), pline de ruine, de hieroglife și de temple misterioase. Mantegna amplifica, din răsputeri, lecția lui Squarcione. Giovanni Marcanova, prietenul lui Feliciano, compunea în 1465 al său *De antiquitatibus*. Acolo este vorba de o arheologie romantică sui generis: ea restituie locurile celebre în decoruri fantastice, transformă în magicieni în robă și în siluete de războinici

Scanned with OKEN Scanner

asemănătoare pieselor de orfevrărie personalităţile ilustre ale istoriei. Culegerile de desene lăsate de Ciriaco din Ancona hrănesc această modă a pitorescului şi a miraculosului care invadează provinciile septentrionale şi care se va reflecta în arhitectura lui Amadeo şi a tînărului Bramante[21].

Florentinii au cunoscut şi ei această modă, dar şi mai strîns legată de formele pseudo-gotice, prin *Cronica universală* a lui Finiguerra (către 1460). Nu se simte în ea nici o curiozitate arheologică şi nici un gust al alambicatului mult diferit de invenţiile deja aclimatizate la Verona şi Padova. Desenele din fondul lui Ciriaco vor fi cunoscute, o parte din ele, graţie culegerii epigrafice a lui Bartolomeo Fonzio (curînd după 1489) care le-a recopiat; altele au fost folosite de Giuliano da Sangallo. În cele din urmă acesta se află în centrul întregului efort serios de documentare prin imagine, realizat la Florenţa după 1475 sau 1480 şi al primelor culegeri epigrafice. Mişcarea respectivă atrage atunci un pictor ca Filippino, care se va specializa în accesoriile de „anticaglie“ şi Ghirlandaio care, de exemplu, introduce în a sa *Epifanie*, pentru capela Sassetti la Santa Trinità (1485), curioasa inscripţie lapidară a augurului[22]. Dar chiar adăugînd la aceste evocări episodice efortul paralel al sculptorilor care restituie chipuri de divinităţi sau de eroi antici, „muzeul ideal“ al florentinilor rămîne sărac şi nesigur în comparaţie cu cutezătoarele viziuni romane ale lui Mantegna. Informaţia concretă este inegală, imprecisă. Exactitatea contează mai puţin decît stilul interpretării, vehementă la Pollaiuolo, graţioasă şi mai puţin fidelă la Botticelli. Tipurile antice intervin într-o lume a formelor care nu datorează nimic artei antice. Această întîlnire corespunde situaţiei originale a unui oraş sărac în opere ale trecutului şi bogat în tablouri poetice şi în descrieri, unde cultura literară şi cultura arheologică nu coincid. Deci pot fi prevăzute două fenomene care vor fi, dacă nu specifice la Florenţa, cel puţin deosebit de clare în cetatea lui Lorenzo. Pe de o parte, nu se putea ca muzeul

Scanned with OKEN Scanner

mediceean să nu fie pus în valoare și importanța sa să nu fie supraevaluată de mediul umanist; el a avut pentru artiști o importanță care astăzi poate surprinde. În al doilea rînd, abundenta producție filosofică și poetică, provocată de mișcarea de la Careggi, crea un climat favorabil pentru restituiri fictive, imagini compozite, interpretări non-antice ale zeilor și ale eroilor antici, adică pentru ceea ce s-a numit „pseudo-morfoze"[23]. Dar chiar și aceste fantezii merită a fi interpretate; și pot fi, în funcție de ideile preconcepute ale mediului umanist.

Este stabilit că lucrurile se schimbau repede de la o decadă la alta. Arheologia ținea prin conjuncțiunea textelor și a formelor să restituie exact anticul și pictori ca Filippino se grăbeau să pună în valoare aceste descoperiri. Capela Strozzi este dovada cea mai remarcabilă. La sfîrșitul secolului al XVI-lea un teoretician al muzicii, care nu este altul decît Vincenzo Galilei, estima că reprezentarea exactă a baghetei lirei grecești presupunea desigur sfaturile lui Poliziano[24].

NOTE

1. VASARI, ed. Milanesi, vol. V, p. 395 (Vezi și R. WEISS, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford, 1969).
2. Despre ansamblul acestor probleme: F. V. DUHN, „Über die Anfänge der Antikensammlungen in Italien", în *Nord und Süd*, XV, 1880, p. 293—308; J. BURCKHARDT, „Die Sammler" în *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, Gesamtausgabe, XII, Berlin, 1930, p. 293—396; R. KRAUTHEIMER, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1956, tocmai face la p. 337—352 un prețios catalog al sarcofagelor și al reliefurilor antice accesibile artiștilor în jurul lui 1450.
3. „Il Giubileo dell'anno 1450 secondo una relazione di Giovanni Rucellai", în *Archivio della Soc. Romana di Storia patria*, IV (1881).
4. VASARI, ed. Milanesi, vol. V, p. 55.
5. *Vita di B. Cellini*, ed. A. Padovan, Milano, 1915, p. 3 și 18. E. MUNTZ, *Les précurseurs*, *op. cit.*, cap. II, p. 44 și urm.; F. ALBERTINI, *Memoriale di molte statue e picture della Cottà di Firenze*, Florența, 1510.
6. VASARI, *Viața lui Nicola și Giovanni Pisano*, ed. Milanesi, vol. I, p. 294 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

7. VASARI, *Viața lui Arnolfo*, *ibid.*, vol. I, p. 285 și mai tîrziu G. Lami, *Lezioni di antichita toscane*, 2 vol., Florența, 1766, p. XII—XIII și planșa I, p. 196: mai face aluzie BOCCACCIO (*Decameronul*, VI, 9). Se cunosc cinci dintre ele, din care două se găsesc încă lîngă portalul de sud, unul semnalat la palatul Medici, un altul servind drept mormînt chiar în interiorul Baptisteriului și un al cincilea la Uffizi: W. PAATZ, *Kirchen*, vol. II, p. 207 și p. 265, n. 178.
8. W. PAATZ, *Kirchen*, II, p. 173 și p. 211, n. 2: despre această legendă, DANTE, *Infern*, XIII, 143 și îndeosebi Giovanni VILLANI, I, cap. 42 și 60. Despre mărturiile lui M. Palmieri și Poliziano: G. RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, Florența, vol. V, 1757.
9. W. PAATZ, *Kirchen*, vol. IV (1952), p. 245, n. 2. Despre capela din 62: G. VILLANI, I, cap. 57, G. LAMI, *op. cit.*, vol. I, p. 27. Crochiuri ale bisericii Sfinților Apostoli se găsesc într-o culegere de desene de monumente romane din Florența atribuite plauzibil lui Simone Cronaca: L. GRASSI, în *Palladio*, VII (1943), p. 14—22.
10. W. PAATZ, *Kirchen*, vol. I, p. 245, n. 3. G. VILLANI, III, 3; Coluccio SALUTATI, ed. Moreni, Florența, 1826, p. 21—22; *Viața anonimă a lui Brunelleschi*, ed. E. Toesca, Florența, 1927, p. 29. VASARI, ed. Milanesi, vol. I, p. 238, menționează o inscripție de marmură care comemora fundarea Sfinților Apostoli în 805; s-a văzut în ea un fals al epocii lui Lorenzo, în acord cu celebrarea, generală în jurul lui 1490, a gloriilor florentine. Nu ar fi fost nimic surprinzător: falsurile destinate să sublinieze reprezentarea istorică a unei cetăți nu erau rare în secolul al XV-lea; cele ale lui Annius da Viterbo sînt celebre: I. FALDI, *Dipinti e sculture del museo Civico*, Viterbo, 1955, nr. 38. Dar, după W. PAATZ *Kirchen*, vol. I, *in fine*, inscripția de pe spatele unei plăci de la începutul secolului al XIII-lea trebuie să dateze din această epocă: este vorba de un fals medieval.
11. G. SOULIER, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris, 1924, a ridicat această mare problemă fără să o rezolve clar, din cauza neremarcării elementului de exotism specific întregii culturi „gotice" (pe care l-a pus în valoare de atunci J. BALTRUSAITIS, *Le Moyen Age fantastique*, Paris, 1955); el a indicat diferența de atmosferă între Roma și Florența și a pus problema „etruscă".
12. Florentinii din secolul al XV-lea vor reaminti adeseori, după vechea *Chronica de origine civitatis* (începutul secolului al XIII-lea) și G. Villani, originile romane ale Florenței fundată de Sylla sau Cesar, în concurență cu cetatea etruscă de la Fiesole: N. RUBINSTEIN, „The beginnings of political thought in Florence", în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V (1924), p. 198. Despre problema „etruscă", *infra*, p. 63—72.
13. A. CHASTEL, „Di mano dell'antico Prassitele", în *Eventail de l'histoire vivante* (Mélanges Lucien Febvre), Paris,

Scanned with OKEN Scanner

1953 vol. II, p. 265—271. (Reluat în F.F.F., II, nr. 33). E. MUNTZ, *Les précurseurs de la Renaissance*, Paris, 1882 și trad. ital., Florența, 1902; E. WALSER, *Poggius Florentinus, Leben und Werke*, Leipzig, 1914, cap. XVIII. E. JAESCHKE, *Die Antike in der Florentinischen Malerei des Quattrocento*, Strasbourg, 1900; J. VON SCHLOSSER, *Leben und Meinungen des florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, Basel, 1941, III, Der Sammler und Liebhaber der Antike.

14. Despre Squarcione: RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'arte*, 1648, p. 67—68; despre medicul venețian Giovanni Dondi, care caută piesele interesante la Roma în 1375 și despre rolul celor din familia Carrara din Padova: J. V. SCHLOSSER, „Die ältesten Medaillen und die Antike", în *Jahrbuch der Kunstshistorischen Sammlungen* (Viena), XVIII (1897). Despre Gentile Bellini: G. GRONAU, *Die Künstlerfamilie Bellini*, Leipzig, 1909, p. 51. Despre F. Feliciano (1433—1480): G. Fiocco, „Felice Feliciano amico degli artisti", *Archivio veneto-tredentino*, IX (1926), p. 188—206.
15. V. *supra*, Introd.; E. MUNTZ, *Les collections...., op. cit.*: și *Mostra Medicea*, Florența (1939), catal. Îndeosebi: E. KRIS, *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance*, 2 vol., Viena, 1929, 3, Die Sammlungen.
16. VASARI, *Vita di Marietto Albertinelli*, ed. Milanesi, IV, p. 218.
17. Documente despre această construcție: A. KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, Berlin, 1902, p. 429, 525, 528 și despre locuința propriu-zisă a lui M. la Mantova, p. 214—5. G. FIOCCO, „Andrea Mantegna e il Brunelleschi", în *Atti del I Congresso Naz. di Storia dell'Architettura* (1936), Florența, 1938, p. 180, n. 2, a rectificat eroarea lui Ch. YRIARTE, „La maison de Mantegna à Padoue', *Cosmopolis*, martie 1897, p. 738 și a acceptat interpretarea devizei *ab Olympo* avansată de L. DOREZ, „Andrea Mantegna et la légende «ab Olympo» , *C. R. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1918, p. 370—2.
18. Inventarele în: E. MUNTZ, *Les arts à la cour des papes*, vol. II, Paris, 1879; p. 181—287. E. MUNTZ, *Precursorii*, ed. ital., p. 138—139. (Vezi și *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico*, vol. I, p. 87 urm.; R. WEISS, Un umanista veneziano papa Paolo II, Veneția-Roma, 1958 (Civiltà Veneziana, Saggi, V).
19. U. ALDOVRANDI, *Delle statue antiche, che per tutta Roma in diversi luoghi e case si veggano*, Veneția, 1556; P. G. HUBNER, „Le statue di Roma, Grundlagen für eine Geschichte der antiken Monumente in der Renaissance" (în *Römische Forschungen Bibl. Herziana*, II), I, Leipzig, 1912; C. HÜLSEN, „Römische Antikengärten des XVI Jh.", în *Abh. Heidelberger Akad. Wiss.*, Heidelberg, 1917.
20. L. PASSERINI, *Curiosità storico-artistiche fiorentine*, Florența, 1866; E. MUNTZ, *Les collections..., op. cit.*,

Scanned with OKEN Scanner

p. 107. Piesele arheologice, distribuite în secolul al XV-lea în locuinţele mediceene, apoi mutate în cursul secolelor următoare, au fost în majoritate depuse la Uffizi unde inventarele lui H. DÜTSCHKE, *Die antiken Marmorbildwerke der Uffizien in Florenz*, München, 1897, nu sînt întotdeauna în măsură să precizeze data de intrare, în colecţiile ducale. GORI, *Inscriptiones anticae Etruriae* vol. III, planşa 34, citează un sarcofag (pe care îl crede etrusc) care se găseşte „in hortis regiae villae ad podium caianum" (cf. R. FÖRSTER, „Miscellen", în *Archaeologische Zeitung*, vol. 33 (1875), p. 102, nr. 4).

21. C. HUELSEN, *La Roma antica di Ciriaco d'Ancona*, Roma, 1907. (Acum avem raţiuni juste de a-i atribui paternitatea lui Bramante. Vezi acum C. PEDRETTI, *Leonardo architetto*, Milano, 1978, p. 116 şi urm. în favoarea atribuirii lui Bramante).
22. Despre Fonzio: G. MARCHESI, *Bartolomeo della Fonte*, Florenţa, 1900, p. 103. Despre Sangallo şi Ghirlandaio: H. EGGER, *Codex Escurialentis, ein Skizzenbuch aus der Werkstatt D. Ghirlandaios*, Viena, 1906; F. SAXL, „The classical inscription in Renaissance art and politics", în *J.W.C.I.*, IV (1940, I), p. 367 şi urm. Despre carnetele arheologice ale lui Giuliano da Sangallo, *infra*, p. 143 urm.
23. Despre restituirea de opere antice după descrieri: F. FOESTER, „Wiederstellung antiker Gemälde durch Künstler der Renaissance", în *Jahrbuch der preuss. Kunstsamml.*, XLIII (1922), p. 12 şi urm., dar se poate extinde la alte domenii efectul de sugestie al formulelor şi al textelor: *infra*, p. 91—106.

    Noţiunea de „pseudo-morfoză" a fost elaborată de F. SAXL şi E. PANOFSKY în eseul „Classical mythology in mediaeval art", *Metropolitan Museum studies* (New York), IV (1933).
24. V. GALILEI, *Dialogo della musica antica e moderna*, Florenţa, 1584, citat de: E. WINTERNITZ, *Muses and music in a burial chapel* (1965) reluat în Musical instruments, *op. cit.* cap. 13.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul I

Medalionul reprezentînd „Carul sufletului"

Capacitatea expresivă a artei funerare este imensă. Transformările mormîntului parietal cu etaje, în a doua jumătate a secolului al XV-lea, nu marchează cu precizie doar evoluția stilului; marile morminte reflectă atitudini față de condiția umană și față de moarte, în ceea ce ele au mai tipic[1]. Mormîntul lui Leonardo Bruni, conceput de Bernardo Rossellino la Santa Croce (1445), a fost înțeles ca o manifestare importantă: în loc de un fel de capelă, el oferă un portal în plin cintru, a cărui arcatură se sprijină pe pilaștrii corintici. Singurul motiv tradițional este medalionul Fecioarei aflat în timpanul arcului, deasupra defunctului; încoronat cu lauri, acesta nu își împreună mîinile, ci le încrucișează pe cartea sa. Patul funebru, susținut de vulturi, se sprijină pe un sarcofag antic, clar conturat, dur, unde este înscris epitaful, ținut de două genii înaripate. Întocmirea și demnitatea destul de rece a monumentului exprimă și celebrează caracterul defunctului, despre care se știa dealtfel că îi ironizase pe cei care, ca B. Aragazzi, se preocupau prea mult de mormîntul lor. Bruni reprezenta modelul înțeleptului conștient, în cea mai înaltă măsură, de „virtutea" stoică și de rectitudinea civică. Patruzeci de ani mai tîrziu Pico și Ficino îl desemnează încă drept prototipul Înțeleptului. Biograful său, Vespasiano da Bisticci, vorbește despre lunga sa capă și despre mersul său plin de o „grandissima gravità". Faptul că Bruni

publicase marea *Historia fiorentina* a secolului al XV-lea explică popularitatea sa; nu a fost uitată pe efigia sa funerară, cartea care onora oraşul. Dar cu aceeaşi ocazie Rossellino, inspirat de această personalitate originală, a repus în valoare motivul sarcofagelor antice şi paleocreştine, în care simbolul cărţii înseamnă imortalizarea prin cultură, aşa cum subliniază inscripţia sarcofagului. „Eroizarea", într-un sens umanist, are drept rezultat o comunicare care nu mai este cea a sfinţeniei creştine, care nu este în nici o măsură exaltarea meritelor terestre şi „păgîne", ci elogiul personalităţii spirituale ce ţine, în acelaşi timp, de ordinea profană şi de planul religios al vieţii umane[2].

În decorul funerar vom observa, deci, o întreagă succesiune de reprezentări a căror temă era eroizarea sufletului şi dubla sa ursită. Etapa cea mai semnificativă a fost, la San Miniato, mormîntul cardinalului Iacob de Lusitania, nepotul regelui Alfons al Portugaliei sculptat, începînd din 1459, de către Antonio Rossellino. Avem de a face cu un mausoleu; monumentul ocupă o latură laterală a capelei în cruce greacă construită de Antonio Manetti, unul din primele planuri centrale pure din Quattrocento. Decoraţia este luxoasă: ea conţine medalioane şi picturi celebre. Roşul şi verdele serpentinei şi porfirului care acoperă pereţii îi asigură o unitate şi o delicateţe excepţionale. În mormînt, la dreapta, nu mai regăsim ancadramentul clar al monumentului Bruni: un văl uriaş se întredeschide pe culmea arcaturii, medalionul Fecioarei, susţinut de doi îngeri, rămîne în suspensie, fără legături. Două alte figuri de îngeri, plasate la extremităţile antablamentului, plutesc, ca şi cum ar fi fost antrenate de o mişcare giratorie, gata să graviteze în jurul imaginii Fecioarei. Nu structura este cea care contează, ci supleţea şi vioiciunea formelor. Accentul este pus pe culoare: o superbă placă de alabastru în tonuri blînde uneşte etajul superior, unde apare viziunea „mistică", cu spaţiul inferior unde patul funebru este expus pe un imens sarcofag[3]. Desenul acestuia

este reluat de pe „cada" în porfir care se vedea încă în secolul al XVI-lea în fața Panteonului la Roma[4]. Pe bandoul frontal și pe laturile soclului, pe pilaștrii cadrelor se înmulțesc mici motive ușor reliefate, într-un stil frumos, „elenistic", în care se descoperă unul din repertoriile cele mai complete ale decorației funerare: candelabre cu flăcări, vase, sfincși, genii înaripate cu cornul abundenței, ghirlande care se inspiră evident din soluțiile artei romane[5]. Printre ele, scene alegorice; acestea sînt, chiar pe bază, la stînga, un palmier flancat de o scenă reprezentînd jertfirea unui taur și, la dreapta, un alt palmier, alături de un geniu înaripat aflat pe un car cu două roți; sacrificiul păgîn și carul alegoric. Împrejurarea folosirii lor este interesantă. Tînărul cardinal era o personalitate feciorelnică și pură: admiratorii săi erau preocupați de a face să fie celebrat în mod demn de către un umanist *hunc sanctissimum virum et quasi virtutum domicilium**. De unde putem gîndi că aceeași inspirație a avut întîietate în alcătuirea mormîntului său[6].

Vasari admiră în special îngerii de pe mormînt și precizează: *Unul din ei ține coroana feciorelnică a cardinalului care*, ni se spune, *a murit virgin, celălalt ramura de palmier, simbolul victoriei pe care a cîștigat-o asupra pasiunilor lumii.* Pe soclu licorni, față în față, subliniază această temă centrală a purității sufletului, pe care o dezvoltă scena jertfirii taurului și conducătorul de car antic desemnînd, unul victoria asupra pasiunilor, celălalt direcția ascendentă a sufletului[7]. Cele două motive aparțineau artei funerare romane; Rossellino le-a putut vedea pe sarcofage[8], ceea ce nu exclude folosirea unei camee sau a unei pietre gravate, unde cele două scene sînt destul de frecvente; mai multe exemple de acest tip existau, cel puțin în 1471 și, probabil, înainte de această dată, în colecțiile mediceene[9]. Este mai dificil să știm cum au fost ele înțelese: „jertfirea tauru-

---

* acest bărbat foarte sfînt și aproape ca un lăcaș al tuturor virtuților.

rului" putea să fi fost considerată mai curînd drept imaginea lui Hercule doborînd monstrul din Creta, anecdotă uşor de transformat în analogie morală, decît o imagine de cult păgîn. Dar, în sfîrşit, imitarea după antic este clară şi, din celălalt unghi de vedere, auriga trebuie să fie altceva decît reprezentarea carului lui Ilie. Acest motiv este atestat în reliefurile funerare din secolele al IV-lea şi al V-lea pentru a semnifica Învierea[10]; fără îndoială, carul are aici un decor de flăcări, ca şi carul profetului, dar tipul de aurigă este apropiat de Eroşii cu aripi întinse care se văd în micile scene cu întreceri de care, familiare artei elenistice şi numeroase, de asemenea, pe reliefurile funerare. Asociat unui rit de purificare, el a putut fi considerat ca o imagine a sufletului, poate chiar în conformitate cu alegoria celebră din *Phaidros*. Întrebarea este cu atît mai stăruitoare cu cît există cel puţin două alte opere contemporane în care acest motiv este pus în valoare şi că găsim, după 1460, o mulţime de imitaţii pe plăcuţele comemorative şi pe medalii[11].

Sensibilitatea florentină evolua. Legendele platoniciene nu mai erau ignorate: Landino fusese numit profesor la Studio în 1458. În 1459 Cosimo îl chema pe Ficino în preajma sa, cu misiunea de a traduce toată opera lui Platon şi de a-i comenta *Philebos*; doctrina „misterelor ermetice" şi a miturilor antice de mîntuire îl atrag înainte de toate[12]. Ceea ce se căuta în platonism era doctrina sufletului şi a vocaţiei sale prin intermediul frămîntărilor, pasiunilor şi ale şovăirilor pămînteşti. Landino compune un dialog *De anima*, Ficino unul *De voluptate* care exprimă aspiraţia irezistibilă a sufletului spre fericirea absolută; şi umanismul florentin va datora acestor preocupări o inflexiune nouă, mai sensibilă, mai speculativă şi dominată de afirmarea nemuririi şi a transfigurării promisă după moarte, pe care spirite privilegiate o pot experimenta din această lume. „Carul sufletului" pare făcut pentru a simboliza această vocaţie superioară: el reprezintă simbolul elanului său şi al puterii sale. În jurul lui 1460 începe să se genera-

lizeze schema plotiniană a „virtuților", reluată de Palmieri, de Foresi în *Trionfo delle virtú* (1461), în onoarea lui Cosimo și de Ficino însuși, care situează aptitudinile contemplative pe culmea valorilor spirituale. În contrast cu mormîntul lui Bruni, cel al tînărului cardinal este în deplin acord cu această orientare. Fără îndoială că aceste lucruri nu sînt suficiente, pentru a ne da seama de apariția „carului sufletului"; ele explică doar în ce atmosferă Rossellino a sculptat singularul său mic relief, drept omagiu unui „suflet frumos".

Același motiv reținea tocmai atenția celui mai receptiv sculptor Agostino di Duccio la simbolurile umaniste. Pe o placă dedicată Madonei, într-un relief nepronunțat, care trebuie datată din ultimii ani ai șantierului lui Malatesta (1454—1455), copilul Isus are în jurul gîtului un mare medalion rotund care reprezintă un car cu atelajul său, condus de un geniu înnaripat. Motivele triumfale abundă: unul din îngerii-asistenți ține, la stînga, o coroană de lauri și, cu cealaltă mînă, un vas împodobit cu frunzele de palmier ale victoriei. Este posibil ca motivul să reprezinte aici o Victorie în cvadriga sa, folosită ca simbol triumfal[13] inspirată mai curînd de o monedă decît de o camee sau de un relief. Totuși ne întrebăm în ce măsură motivul nu-și schimbă valoarea prin schimbarea cadrului: îngerii și frunzele de palmieri și, prin urmare, medalionul înfățișează aici, ca la San Miniato, „victoria asupra pasiunilor lumii" și vocația superioară a sufletului. Se reîntîlnește astfel ideea creștină. Dar rareori inserția unui motiv păgîn într-o imagine sfîntă a fost mai clară[14].

Un al treilea exemplu îl oferă celebrul bust de bronz (Bargello) care reprezintă un tînăr cu un frumos chip oval, al cărui piept gol este împodobit cu o camee: aceasta are ca motiv un car condus de un geniu înnaripat, care vădește un model comun cu cel de la San Miniato. O înrudire superficială între acest chip calm și trăsăturile lui *David de bronz* (c. 1440) a putut sugera atribuirea lui Donatello. Dar tînărul bărbat cu camee are ceva artificial, reținut, care nu se potrivește cu mîndria

Scanned with OKEN Scanner

și francheţea donatelliană; în analiza detaliată a formelor — comparate, de exemplu, cu cele ale bustului relicvar de la San Rossore — trăsături ca ochii migdalaţi, conformaţia părului şi a gurii, confirmă această impresie[15]. Există în lucrare un fel de răceală clasică greu de plasat în cariera lui Donatello, nici între 1430—1440 pe vremea *Cantoriei*, nici la Padova, pe vremea monumentului dedicat lui Gattamelata şi mai puţin în 1460, cînd realiza amvonurile de la San Lorenzo. Şi totuşi apariţia motivului pe mormîntul de la San Miniato invită mai degrabă la o datare în jurul acestei date. Dacă bustul cu camee ar data din vremea lui Leonardo Bruni şi a Conciliului de la Florenţa[16], cum ar fi fost posibil ca motivul care, după 1460, a cunoscut un succes destul de mare, să aştepte atîta vreme pentru a fi repetat? Bustul deci trebuie să fie retras din catalogul lui Donatello şi datat în perioada 1460—1480, perioadă în care poate fi înţeles mai bine stilul său mai curînd afectat. Ar trebui să ne gîndim la Desiderio sau la Mino da Fiesole, dacă delicateţea celor doi maeştri s-ar fi exprimat altundeva decît în marmură. Poate că este vorba de Bertoldo[17].

Acest tînăr erou este un contemporan cu Ficino, cu micile sale tratate şi cu conferinţele platoniciene. Coincidenţa ajută poate să înţelegem pentru ce lucrătorul în bronz, imitînd relicvariile medievale, unde se rezerva un loc pentru o piatră gravată sau pentru o relicvă, a transpus în metal şi a mărit un medalion antic care este tocmai carul condus de un geniu înnaripat. Imaginea nu a fost aleasă, de această dată, pentru dubla sa rezonanţă platoniciană: definirea sufletului şi puterea lui Eros, „paznicul băieţilor frumoşi“ celebrat sub o formă „sportivă şi mitică“? Fragmentul corespunzător din *Phaidros* a fost pe larg citat şi comentat de către Ficino în 1475 în *Banchetul* său („Platon numeşte aurigă spiritul care se consacră divinului în interiorul sufletului uman, unitatea sufletului este capul aurigii, raţiunea... calul, imaginaţia confuză, apetitul sensual, răul; ansamblul sufletului: carul... El i-a atribuit aripi...“) într-un an-

samblu în care nu este vorba decît despre puterea înnobilatoare a dragostei. Şi sufletul-aurigă apare şi mai clar în rezumatul care precede traducerea celei de a doua cărţi a *Legilor* unde Ficino rezumă „paideia" platoniciană[18]. S-a observat că pe cameea lui pseudo-Donatello cei doi cai ai carului sînt clar diferenţiaţi[19].

Stilul bustului se potriveşte cu această inspiraţie; însăşi forma, ovalul plin, buzele bine conturate, aspectul calm şi reţinut al chipului, vor să definească un tip uman. Figura acestui tînăr încarnează într-un fel idealul proclamat de simbolul pe care îl poartă pe piept. Există aici o incidenţă caracterizată de prezenţa speculaţiei neoplatoniciene în arta florentină.

NOTE

1. F. BÜRGER, *Geschichte des florentinische Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo*, Strasbourg, 1904. Observaţii generale ale lui E. PANOFSKY în *Studies in Iconology*, New York, 1939, p. 183 şi urm.
2. Despre L. BRUNI şi răsunetul lucrării sale *Historia*, v. ROSSI, *Il Quattrocento*, ed. a 4-a, Milano, 1949, p. 31 şi urm., 170 şi urm. Despre admiraţia lui Ficino pentru Bruni, *infra*, partea a III-a, cap. II, p. 149. Despre tema cărţii: H. MARROU, Μουσικός ἀνὴρ, Grenoble, 1938. Despre lucrare, L. PLANISCIG, *Bernardo und Antonio Rossellino*, Viena, 1942, pl. 13 şi F. BÜRGER, *op. cit.*, cap. V. Inscripţia declară doliul Istoriei, al Elocinţei şi al Muzelor.
3. M. REYMOND, *La sculpture florentine*, III *(a doua jumătate a secolului al XV-lea)*, Paris, 1889, p. 81. „Nu ştiu dacă există o altă capelă care, din punctul de vedere al uniunii între pictură, sculptură şi arhitectură, să îi poată fi comparată". L. PLANISCIG, *op. cit.*, pl. 41 şi urm.
4. Reprodus după gravura lui Lafréri (1549), în: CH. DE TOLNAY, *The Medici chapel (Michelangelo III)*, Princeton, 1948, fig. 209.
5. Despre motivele antice, palmieri şi candelabre, W. ALTMANN, *Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage*, Berlin, 1905, p. 122 şi urm.
6. Există o scrisoare a lui Pierfilippo Pandolfini adresată lui Platina în septembrie 1459 la cererea secretarului cardinalului, pentru a obţine un poem pe un ton nobil despre defunct: A. DELLA TORRE, *op. cit.*, p. 535.

Pandolfini insistă asupra aptitudinilor și virtuților tînărului prelat și conchide: „habes campum latinissime ad hunc virum exornandum: cum a genere in quo fere omnes mortales excedit, tum quod majus est a virtutibus maximeque a virginitate..."* (Magl. cap. VI, 166, f° 105 *b*—106 *b*).

7. VASARI, ed. Milanesi, vol. III, p. 94—95. F. SAXL, „The origin and survival of a pictorial type", în *Proceedings of the classical Association*, vol. XXXII, mai 1935, p. 32—35, vede în motiv o combinație între Heracle victorios asupra taurului și sacrificiul mithraic; vezi și F. SAXL, *Mithras, Typengeschichtliche Untersuchungen*, Berlin, 1931 (cu reprod.).
8. Despre locul lui Eros conducător de car în arta funerară antică, F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942, p. 348. CH. PICARD semnalează geniul înaripat pe car la tholos-ul de la Kazanlîk (Bulgaria) în *Revue d'histoire des religions*, 1947—1948, p. 113 și urm.
9. Un exemplar provenind din colecția lui Paul al II-lea (deci achiziționat în 1471) este notat într-un inventar al colecției lui Lorenzo, SEYMOUR DE RICCI, *The Gustave Dreyfus collection, reliefs and plaquettes*, Londra, 1931, p. 30 (01.XIV, nr. 27) și o serie de geme este citată de către GORI, *Museum florentinum*, vol. II, pl. 70, fig. 2.
10. Această dublă interpretare a lui P. SCHUBRING, *Die italienische Plastik des Quattrocento*, Berlin, 1919, p. 125: „In den seitlichen Reliefs des Sockels ist Herkules als Löwensieger und Elias Himmelfahrt dargestellt".**
11. SEYMOUR DE RICCI, *The Gustave Dreyfus Collection, reliefs und plaquettes*, Londra, 1931, p. 30; (Astăzi S. H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington; cf. J. POPE-HENESSY, *Renaissance Bronzes from the S. H. Kress Collection*, Londra, 1965); G. F. HILL, *A corpus of italian medals of the Renaissance before Cellini*, Londra, 1930, n. 563, 5, 6.
12. Vezi *Marsile Ficin et l'art*, introd. 3 și Partea a II-a, cap. I.
13. J. POPE-HENNESSY, *The Virgin and child by Agostino di Duccio*, „Victoria and Albert Museum Monograph.", nr. 6, Londra, 1952, p. 15; medalionul este comparat cu o monedă de argint a lui Hieron al II-lea din Siracusa.
14. Vezi *infra*, p. 163—4.

---

* „Ai un spațiu vast pentru a-l lăuda pe acest bărbat; pe deoparte în ceea ce privește neamul în care îi întrece aproape pe toți oamenii, pe de altă parte fiindcă este mai sus în ceea ce privește virtuțiile și mai cu seamă în ceea ce privește virginitatea..."

** „În reliefurile laterale ale soclului este reprezentat Hercule ca învingător al leului și ridicarea la cer a lui Ilie."

15. W. BODE, *Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas*, München, 1892, pl. 134 *a*, pe primul l-a considerat ca bustul fiului lui Gattamelata, Antonio da Narni, executat de Donatello la Padova, către 1443. Nici data, nici autorul, nici indicarea personajului, nu mai sînt astăzi acceptate. Catalogul „Expoziţiei de artă italiană", Paris, 1935, nr. 1032, dă bibliografia pînă la această dată şi atribuţiile diferite, fără a trage o concluzie. J. LANYI, „Problemi della critica donatelliana", în *La Critica d'arte*, XIX (1939), p. 9—23, îl confruntă îndelung cu bustul de la San Rossore, a cărui francheţe îi pare inconciliabilă cu „estetismul" bustului de la Bargello. Concluziile sale sînt acceptate de L. PLANISCIG, *Donatello*, Florenţa, 1947. Noi le-am reţinut într-o scurtă notă din *Proporzioni*, III (1950), p. 73—74. Dar H. W. JANSON, *The sculpture of Donatello*, Princeton, 1957, p. 141—143, menţine atribuirea lui Donatello şi o dată în jurul lui 1440. (Atribuirea „atelierului lui Donatello" şi datarea posterioară morţii sale sînt, în schimb, acceptate de N. DACOS, *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico*, vol. I, p. 145 şi 162).

16. Cum sugerează R. WITTKOWER, „A symbol of platonic love in a portrait bust by Donatello", *Journal of the Warburg Institute*, vol. I (1937—1938), p. 260—261. *Phaidros* a fost tradus de către Leonardo Bruni în 1424; prefaţa cancelarului (H. BARON, *Leonardo Bruni Aretinos humanistischphilosophische Schriften*, Leipzig, 1928, p. 125—128) este, spre deosebire de *Convito* a lui Ficino, fără rezonanţă estetică.

17. Atribuirile lui A. SCHMARSOW, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XII (1889), p. 206 şi ale lui M. SEMRAU, *Donatellos Kanzeln in San Lorenzo*, Breslau, 1891, p. 95, ferrarezului Niccolo Baroncelli, nu sînt cîtuşi de puţin convingătoare.

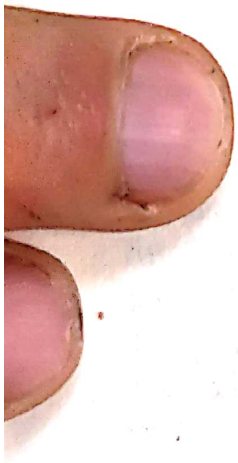
18. M. FICIN, *In convivium Platonis sive de amore*, VII, 14, ed. R. Marcel, Paris, 1956, p. 260. *De legibus, Dialogus secundus, M. F. argumentum*, ed. Platonis *Opera*, Veneţia, 1571, p. 435: „Aurigam pueritiae equis imponit (Plato), voluptatis et doloris habenas manu tenentem. Quem quidem aurigam virtutum scilicet quae primo pueris advenit, qua voluptas et amor dolorque et odium per alienam rationem recte in animos influunt antequam ratione moveantur."*

19. H. W. JANSON, *op. cit.*, p. 142—143, a făcut mai multe apropieri interesante între caii de pe medalion şi motivele asemănătoare monumentului Gattamelata (pl. 253) şi lui Goliat (pl. 368); pe de altă parte el consideră per-

---

* «Impune cailor tinereţii un vizitiu care ţine în mînă frînele voluptăţii şi ale durerii. Chiar pe acest vizitiu care le stă alături tinerilor, prin care plăcerea, iubirea, durerea şi ura pătrund pe o altă cale în suflete înainte ca acestea să fie mişcate de raţiune.»

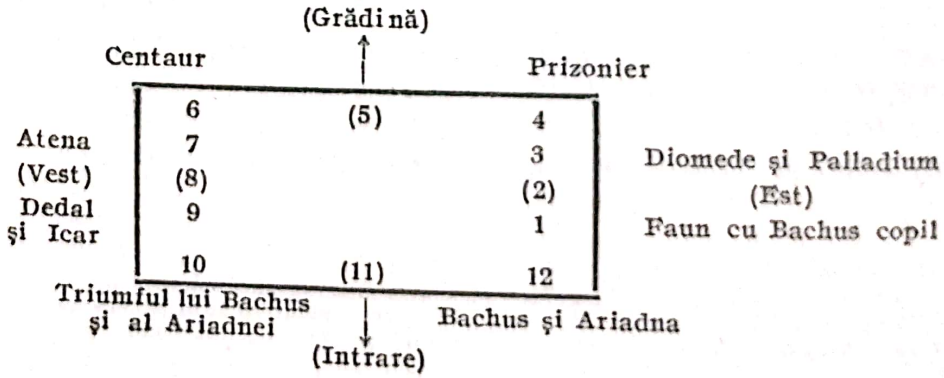
sonajul destul de apropiat de *Sfîntul Daniel* din Padova, de exemplu (pl. 284) și revine astfel la ideea unei lucrări executată către 1440 și contemporană cu *Atys* (Bargello). Fără îndoială că tînărul cu camee derivă din arta lui Donatello, dar cu o stilizare, cu detalii prețioase (ca de pildă împletitura părului: vezi pl. 234 și 236) care se îndepărtează prea mult de maniera maestrului. Data propusă dezorientează; moda „carului sufletului" nu începe decît către 1460.



Capitolul II

Medalioanele de la palatul Medici și cornalina lui Cosimo

Palatul Medici de pe Via Larga a fost construit de Cosimo începînd din 1444, în același timp în care se construia pe Via della Vigna palatul familiei Rucellai. În opoziție cu Alberti, care a introdus traveea cu ordine, Michelozzo se mulțumește cu tradiția palatului cu bosaje, puternic ritmat de bandouri orizontale și de cornișă, dar face un efort de compoziție în acea „cortile" interioară, clar concepută, pentru prima oară, ca un fel de mănăstire de uz profan. Ritmul este de trei etaje: sus, o loggie deschisă, un etaj cu ferestre cu două volete și la parter, un portic pătrat, cu trei arcade de tip brunelleschian pe fiecare parte. Un larg bandou se desfășoară deasupra acestor arcade susținînd partea inferioară a ferestrelor; în axa fiecăreia dintre acestea el este timbrat cu un *tondo* sau un medalion în relief. Cele din mijloc sînt, pe fiecare parte, acoperite cu un blazon mediceean celelalte sînt figurative și prezintă motive antice, a căror repartiție este următoarea:



S-a ezitat asupra datei și autorului acestor compoziții mitologice. Întrucît Michelozzo a colaborat adeseori cu Donatello, pe vremuri ele au fost atribuite acestuia; alegerea motivelor părea ușor de explicat prin cunoștințele sculptorului, expert în antichități. În realitate, medalioanele sînt într-un relief slab care nu are nimic comun cu arta lui Donatello; i se potrivesc și mai puțin decît bustul de la Bargello. Menționarea sculptorului Maso di Bartolomeo (sau Masaccio), în socoteli, în 1452, a determinat atribuirea acestui ansamblu. Totuși, această atribuire și această dată de 1452 nu sînt, în cele din urmă, foarte sigure; este vorba, efectiv, de desene făcute pentru un decor „sgraffito", adică în tonuri de gri și de „teste disegnate che sono nel fregio sopra le colonne del cortile"[1]. Dacă bandoul era inițial pictat, medalioanele datează dintr-o refacere posterioară[2].

Tardivă sau nu, apariția acestor medalioane decorate este interesantă. Motivul central al fiecărei părți, timbrat cu armele mediceene, consfințește obiceiul de a se pune în evidență blazonul casei. Medalioanele care îl însoțesc ornează cu folos largul bandou; în practica lui Brunelleschi la loggia de la Ospedale degli Innocenti (1419 și urm.), pe care Benedetto da Maiano o va prelua la palatul Pazzi (1462—1470), ele decorau mai curînd unghiurile dintre arcaturi. La palatul Medici distribuirea este mai elegantă. Ea nu se va impune la Florența; cîțiva ani mai tîrziu, palatul Strozzi nu prezintă nici un medalion. Dar, în sfîrșit, întîlnim acolo, ca o adaptare a vechiului motiv decorativ al discurilor de fațadă, el însuși provenit în timp din practica antică a acelor *clipei*, scuturi ornamentale de perete[3]. Și, întrucît scenele „dionysiace" sînt scoase în evidență, am putea să ne întrebăm dacă alegerea lor nu a fost determinată de grija pentru regăsirea unei simbolistici religioase păgîne[4].

De fapt, cele opt discuri se referă la motive foarte răspîndite ale legendei antice și este tot atît de greu să se descopere acolo un ciclu coerent de simboluri păgîne ca și un ansamblu de simbo-

luri moderne destinate, de exemplu, să celebreze virtuţile mediceene[5]. Este vorba de un lucru şi mai simplu: toţi aceşti *tondi* transpun geme antice ce aparţin colecţiilor mediceene. Medalionul lui Diomede provine dintr-o gemă în cornalină care, după ce aparţinuse lui N. Niccolini, trecuse la Lorenzo; grupul Poseidon-Atena este cunoscut, la fel, în mai multe exemplare, din care unul aparţinea Medicilor[6]. Singurul disc căruia i se găseşte modelul în geme este luat după un sarcofag antic care putea fi văzut în faţa Baptisteriului[7]. Decoraţia curţii interioare de pe Via Larga slăveşte casa Medici, punînd în valoare piesele de acum înainte celebre din „muzeul" său.

Este de văzut în aceasta urmarea şi încoronarea obiceiului, răspîndit în atelierele florentine, de a reproduce obiecte din muzeul mediceean. Către 1430 Donatello profitase pentru a împodobi casca monstruosului Goliat cu un triumf al lui Bachus şi al Ariadnei, împrumutat de pe o camee în onix; acest *David* de bronz a fost, în cele din urmă, aşezat în curtea palatului Medici[8]. Piesele care au fost alese pentru decorul cortilei erau cele pe care imitaţiile şi copiile le făcuseră deja cunoscute. Intenţia decoratorului este să le pună în evidenţă, exact ca şi miniaturiştii care decorau caboşoanele pictate şi bandourile frontispiciilor lor. Către 1470, cu Francesco Antonio del Cherico, fraţii del Fora, Gherardo şi Monte — autori ai manuscriselor destinate lui Matei Corvin, apoi ai faimosului *Didymos* — şi, în sfîrşit, cu Attavante, acest obicei ia o amploare remarcabilă: frontispiciile marilor manuscrise devin adevărate vitrine de expoziţie[9]. Există numeroase miniaturi în care, ca în *Pliniu* (Bibl. Bodleiană) din 1476, sau *Didymos din Alexandria* (Pierpont Morgan Library), din 1488, se înmulţesc motivele „mediceene"[10]. Manuscrisul lui *Ptolemeu* (Bibl. Naţ. Paris), destinat lui Matei Corvin, prezintă (fol. 1 şi fol. 2) desfăşurarea a zece camee şi a opt medalii legate cu ornamente vegetale încolăcite; printre „camee", *Triumful lui Bachus şi al Ariadnei* şi scena *Ariadna culcată*, conforme exact cu tipurile din „cortile",

se învecinează cu capete realizate în manieră antică[11].

Înlăturînd medaliile cu efigie imperială şi dezvoltînd doar pe aceste discuri de mare format episoade din legenda Atenei şi a lui Bachus, cu un personaj atît de tipic din legendă ca Centaurul, decoraţia curţii interioare avea originalitatea de a prezenta nu personajele din istorie — cum se va vedea în mod constant în provinciile septentrionale — ci lumea zeilor. Luîndu-şi repertoriul din colecţiile casei Medici, acest decor sublinia faptul că Florenţa devenise aproape reşedinţa acestor zei. Acum ei pot fi definiţi şi sînt accesibili. Interpreţii lor sînt intimii palatului. Este de văzut aici semnul unei noi siguranţe intelectuale şi, în orice caz, indiciul unei culturi care se afirmă. Toate piesele — astfel glorificate şi într-un fel publicate — au o dublă istorie: ele vor fi remarcate în acelaşi timp de umanişti care cunosc textele poeţilor şi de artişti care se adresează din instinct gesturilor şi personajelor interesante[12].

Un caz în mod particular semnificativ este cel al unei alte piese din muzeul florentin, cornalina lui Apollo[13]. Aceasta este, poate, cea mai celebră dintre gemele mediceene, cea mai des introdusă în ornamentele pictate şi sculptate. Ghiberti vorbeşte de ea cu precizie în a doua carte din *Memoriile* sale; „Cam în aceeaşi epocă (1428), montam încă o cornalină de mărimea unei nuci: pe ea erau gravate, cu o perfecţiune demnă de un vechi maestru, trei chipuri. Ca montură, i-am aplicat un dragon cu aripile uşor desfăcute şi cu capul plecat; curba gîtului cade pe mijloc şi aripile cuprind întregul. Dragonul, sau cum îi zicem noi, şarpele înaripat, se găsea în mijlocul frunzelor de iederă şi am gravat cu mîna mea, în jurul personajelor menţionate, în litere antice, cu multă grijă, o inscripţie dedicată lui Nero. Pe camee se afla un bătrîn aşezat pe o stîncă, pe care era întinsă o piele de leu; mîinile sale erau legate la spate, de un pom uscat; la picioarele sale un copil, îngenuncheat pe un picior, îşi ridica privirile către un tînăr bărbat care ţinea în mîna dreaptă un sul

și o țiteră în stînga, ca și cum copilul l-ar fi rugat pe tînăr să îl învețe. Aceste trei personaje semnificau vîrstele vieții. Desigur, ele au fost făcute de mîna lui Pyrgoteles sau Policlet. Nu am întîlnit niciodată în viața mea o lucrare mai reușită[14]". Astfel, din 1428, Cosimo acorda atîta preț unei pietre antice, că punea să i se facă o montură de valoare de către unul din marii artiști ai vremii care a păstrat cu această ocazie o amintire vie. Exactitatea descrierii sale este cu atît mai remarcabilă cu cît interpretarea este mai fantezistă. Ghiberti vede o alegorie morală, o invenție perfect „gotică", în reprezentarea unui mare mit; acest contrasens se explică prin interesul aproape exclusiv al patricianului pentru reușita tehnică și calitatea lucrării. Dar el nu se oprește aici: el are nevoie de o justificare istorică și atribuie fără ezitare micile capodopere numelor cele mai faimoase din Antichitate: cameea este o lucrare realizată de Policlet sau de Pyrgoteles și a aparținut lui Nero. În sfîrșit, pentru a reda obiectului adevărata sa splendoare, Ghiberti pune în jurul pietrei inscripția: *Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus P. Max. Tr. P. Imp. P.P.*, care a putut fi descifrată pe copia în bronz de la muzeul din Berlin. Intervenția este deci clară; interes pentru frumusețea operei, interpretare pripită a subiectului, falsificare istorică[15].

Totuși descrierea detaliată permite cu ușurință identificarea pietrei: bătrînul legat de un pom este Marsyas, satirul cîntăreț din fluier care a îndrăznit să-l provoace pe Apollo, pielea sa smulsă atîrnă pe stîncă; zeul în picioare, la dreapta, ține lira care i-a adus victoria; „copilul" este imaginea minusculă a lui Olympos, discipolul lui Marsyas, care intervine pentru a cere îndurare zeului sau, poate, o interpretare proastă a *Ascuțitorului de cuțit*. Vasari, care face aluzie la opera lui Ghiberti, descrie corect obiectul[16]. Dar cînd a fost identificată această temă, răspîndită pe un mare număr de reliefuri funerare romane, cu muzele asistînd la competiția dintre zeu și satir și sărbătorind „victoria lirei, instrument divin care transportă sufle-

tele spre cer, asupra fluierului care excită pasiunile impure", conform exegezei pitagoriciene şi neo-platoniciene a mitului[17]? Aici ne putem aştepta la intervenţia umanismului florentin.

Cîţiva ani după lucrarea lui Ghiberti, Donatello a fost însărcinat să restaureze pentru Cosimo „un *Marsyas* antic din marmură albă"; lucrarea a fost aşezată în palatul Medici, la intrarea în grădină unde, faţă în faţă, Verrocchio trebuia, în 1475, să instaureze o altă lucrare prin transformarea unui tors antic de marmură roşie într-un satir atîrnat şi jupuit[18]. Primul *Marsyas* şi, după toate aparenţele şi cel de al doilea, erau fragmente originale din Pergam de care trebuie legat *Tocilarul* (Muzeul Uffizi), adică sclavul scit care, conform tradiţiei, ascute cuţitul destinat supliciului[19]; nu lipseşte decît figura zeului care aplica satirului crunta pedeapsă. *Marsyas*, întins într-o poziţie care pune muşchii în evidenţă, a putut fi dealtfel copiat separat. În timp ce satirul aşezat din gemă îşi aşteaptă supliciul, cel din grupul monumental, cu braţele înălţate deasupra capului, îşi răsuceşte trupul făcînd grimase. Donatello a rămas fidel temei: restaurarea sa nu a făcut decît să accentueze masca suferindă a silenului, Verrocchio l-a transformat, dimpotrivă, într-un faun „zîmbitor", pentru a obţine un contrast interesant cu personajul simetric deja plasat la intrarea grădinii în timpul lui Cosimo. „Tipul", cu variantele sale de expresie, interesează mai mult decît tema.

Succesul pietrei lui Nero a fost considerabil în timpul Quattrocento-ului[20]. Piatra se găsea în 1492 tot în cabinetul mediceean: inventarul lui Lorenzo o semnalează evaluînd-o la 1000 fiorini: *una chorngnola grande con tre figure intagliate**[21]. Printre copiile făcute în timpul secolului se găseşte cadrul cu inscripţia: *Prudentia, puritas et tertium quod ignoro***, ceea ce arată că

---

* o cornalină mare cu trei figuri sculptate

** Prudenţa, puritatea şi un al treilea lucru pe care nu-l cunosc.

a fost uitată plăsmuirea lui Ghiberti iar orientarea tindea spre o combinație abstractă[22]. Cameea montată în medalion apare la gîtul unei tinere femei pictată în atelierul lui Botticelli către 1480 (Muzeul Staedel, Frankfurt): profilul clar, pieptănătura „stil nimfă" permit raportarea acestui portret la bustul de femeie (muzeul din Berlin) în care s-a dorit să fie identificată Simonetta[23]. Prezența cameii poate să indice o persoană din cercul Medicilor[24]. Ne putem întreba dacă, conform obiceiurilor Renașterii italiene, bijuteria nu a fost purtată ca talisman. Fiecare specie de piatră, corespunzînd unei divinități planetare, cere un anumit tip de reprezentări. Dacă cornalina Medicilor a servit ca talisman „apollinic", s-a făcut identificarea corectă[25]. La fel ca pietrele reproduse în curtea interioară a palatului, cornalina se regăsește foarte des în decorația manuscriselor din atelierul lui Attavante, în particular acele *Heroica* ale lui Filostrate, destinate lui Matei Corvin: frontispiciul cuprinde un ancadrament înflorat și o friză în care cameea este montată împreună cu alte medalioane[26]. La fel frontispiciul manuscrisului din *Sforziada*[27] și începutul ediției lui Homer, 1488[28]. Trebuie să vedem acolo un semn de apartenență sau alegerea medalionului constituia mai curînd un fel de preludiu alegoric la compoziții de înaltă poezie? Marsyas a fost evocat de Dante în rugăciunea propițiatorie plasată la începutul celei mai subtile cărți, *Paradisul*; magnifica sa imagine nu putea decît să pună în valoare motivul satirului supus supliciului:

Entra nel petto mio, e spira tue
Si come quando Marsia traesti
*Dalla vagina delle membra sue**

(*Par.*, I, 19—21).

---

* Din cîntul tău revarsă-n mine miere, / precum atunci cînd, jupuind de viu / pe Marsia, l-ai răsplătit cu fiere (în rom. de Eta Boeriu, ed. cit.)

Dacă motivul cornalinei este corect interpretat în aceste miniaturi, el capătă o valoare simbolică precisă. Această asociere s-a format desigur la sfîrşitul secolului, de vreme ce grupul a putut reprezenta în mod solemn „misterul poetic" în Stanza della Segnatura. Ea se datorează grupului de la Careggi.

Într-adevăr, umaniştii neo-platonicieni nu au pierdut ocazia să profite de o legendă atît de elocventă. Mitul este evocat la loc de cinste în celebra scrisoare a lui Pico (1485), îndreptată contra complezenţelor literare în filosofie, unde singură splendoarea adevărului, chiar exprimată fără farmec şi inaccesibilă mulţimii, trebuie să conteze: „Doreşti să îţi ofer o imagine despre discursul nostru, aceasta este exact ca silenii lui Alcibiade al nostru; înfăţişarea lor era vulgară, oribilă şi de dispreţuit, dar interiorul era plin de nestemate, de obiecte rare şi preţioase. Văzut din afară, ţi s-ar fi părut un monstru, dinăuntru ai fi recunoscut un zeu. Dar, ai spune, urechile nu pot suporta o alcătuire dură, aspră şi fără armonie, nici aceste nume barbare al căror unic sunet este înfricoşător. O, fiinţă delicată, cînd mergi la cîntăreţii din flaut şi ţiteră, fii cu urechile ciulite; cînd mergi la filosofi, întoarce-te în tine însuţi, în profunzimile sufletului şi în străfundurile spiritului. Ia urechile lui Thyaneus, cu ele, detaşate de corpul său, acesta nu îl mai auzea pe pămîntescul Marsyas, ci pe celestul Apollo care modula cu ţitera divină, în inefabile armonii, imnurile universului"[29]. Jupuirea lui Marsyas semnifică faptul că sufletul este smuls legăturilor terestre, victoria lui Apollo este cea a muzicii „divine": în această imagine simbolică coincid învăţătura vechilor pitagoricieni, cea a lui Dante şi a neo-platonicienilor florentini. Se vede, în sfîrşit, pe ce baze poate fi pusă în valoare tema[30].

Nenumăratele variante ale glipticii şi sculpturii mici italiene, determinate de motivul Apollo şi Marsyas, relevă întotdeauna imitarea cornalinei mediceene. Existau alte piese antice, mai puţin frumoase, este adevărat, cu aceeaşi temă[31].

Una din ele este semnalată în tratatul lui Filarete (cartea XXIV), cu o descriere precisă, dar fără legendă iconografică, la patriarhul din Aquileia[32]. Există deci un mare număr de copii independente în muzeul mediceean, printre care medalia de bronz a lui Paul al II-lea (Muzeul Correr), anterioară anului 1471, plăcile comemorative din Padova sau din Milano [33] și relieful sculptat pe portalul palatului Stanga din Cremona[34]. În Toscana, la finele secolului compoziția, devenită familiară artiștilor, începe să fie dezorganizată; Apollo și Marsyas sînt studiați separat. Astfel, într-un desen sau mai curînd o pagină de studii a lui Francesco di Simone (către 1499, British Museum): Apollo în picoare, ținîndu-și lira, cu Satyros la picioarele sale, este schițat deasupra și separat de un personaj așezat pe o stîncă, legat de un trunchi de copac, care nu poate fi decît Marsyas[35]. Fiecare figură tinde să urmeze o cale distinctă. Fapt care se întîmplă, în special, în cercul de artiști care a înțeles cel mai bine și a pus în valoare semnificația temei, atelierul lui Perugino. Se acordă aici o atenție particulară imaginii lui Apollo, cum o demonstrează desenul celebru de la Veneția și micul panou de la Luvru; mitul s-a atenuat, conflictul „muzicii superioare" și al melodiei rustice a devenit un fel de idilă, din care nu se poate degaja nici o impresie de cruzime. Rafael a cunoscut, totuși, siluetele de pe cornalină. În porticul din „Școala din Atena", Apollo, reprezentat în nișa din stînga, derivă într-adevăr din gemă: corpul gol sprijinit pe piciorul stîng, mîna dreaptă ușor îndoită, el ține marea sa liră la înălțimea umărului stîng, capul mîndru întors într-o parte. Această imagine a lui *Apollo victorios* este desprinsă, ca o exaltare a frumuseții intelectuale, de scena întunecoasă și tragică. Imaginea lui *Marsyas șezînd* de pe gemă este ea însăși înlocuită de sculptura din grădina Medici. Pe plafonul din Stanza della Segnatura patru panouri corespunzînd celor patru „storie" de pe pereți ilustrează marile alegori ale vieții Spiritului, cel al poeziei reprezintă încoronarea lui Apollo și

Scanned with OKEN Scanner

supliciul lui Marsyas. Grupul — al cărui autor este Sodoma — nu datorează nimic pietrei mediceene; satirul văzut din profil, pentru a pune mai bine în valoare alungirea trupului și relieful mușchilor, derivă din statuia pe care Donatello o restaurase pentru grădina din Via Larga[36]. Scena este înțeleasă în sensul lui Dante și al platonicienilor, dar mica compoziție a cornalinei cedează noilor dezvoltări.

Motivul se afla fixat în cadrul unui stil. Astfel se explică mai bine faptul că faimosul „tors" de la Belvedere nu a fost niciodată pus în legătură cu tema lui Marsyas, cu toate că, după toate aparențele el este, ca și fragmentul primitiv al *Faunului roșu*, restaurat de Verrocchio, vestigiul unui *Marsyas șezînd*, în așteptarea supliciului[37]. În secolul al XVI-lea nu s-a știut să se vadă în el decît bustul eroului supraomenesc, Hercule, fixat într-un moment de vis dezamăgit sau de repaus. El i-a sugerat lui Michelangelo multiple atitudini în picturile și în grupurile sale monumentale[38]. Dar artistul pare îndeosebi să fi profitat de reprezentarea tulburată și umilită a lui Silenus, a cărui energie trebuie să fie sacrificată, în sclavii destinați mormîntului lui Iuliu al II-lea — care reprezintă lumea inferioară a pasiunilor — și în cariatidele în suferință[39]. El se apropia astfel de simbolul cornalinei pe care nu l-a reluat însă niciodată.

Grupul a avut o anumită vogă în arta toscană din secolul al XVI-lea; el apare într-o plăcuță comemorativă anonimă, realizată într-un stil amplu și dramatic și, mai ales, într-un tondo din teracotă semnat de Rustici de la vila Salviati (Torre) din Florența, către 1520—1525[40]. Desigur, la aceeași perioadă trebuie raportat basorelieful florentin, de marmură în formă ovală și a cărui compoziție — redusă, este adevărat, la două personaje — rămîne foarte apropiată de gema mediceeană; el are un stil destul de viguros, astfel că la un moment dat a existat intenția de a-l atribui lui Michelangelo[41]. Dar relieful, destul de nesigur, se apropie de plăcile comemorative de metal care

Scanned with OKEN Scanner

i-au putut servi de model. Compoziția era strîns legată de arta din Renașterea Matură[42]. Cînd în plafonul din galeria Farnese artiștii din familia Carracci au revenit la exemplele acestuia, nu au uitat-o: un disc fals de bronz, inspirat după cele de pe bolta de la Sixtină, prezintă scena, ca un bronz turnat după gema mediceeană. Dar ea nu avea rara capacitate evocatoare care o făcuse să fie prețuită în Florența lui Lorenzo.

NOTE

1. CH. YRIARTE, *Livre de souvenirs de Maso di Bartolomeo (Masaccio)*, Paris, 1894, p. 35—37, vezi: A. FORATTI, „I tondi nel cortile del Palazzo Riccardi a Firenze", în *L'Arte*, XX (1917), p. 19—30 și G. PESCE, „I tondi del cortile del Palazzo Riccardi", în *Rivista dell'Istituto d'archeologia* (Roma), 1935, reflectă nesiguranța în ce privește atribuirea. (Un studiu sistematic al acestui ciclu a fost realizat, pe baze iconografice, după părerea noastră, abuziv supraîncărcate, de U. WESTER și E. SIMON, „Die Reliefmedaillons im Hofe des Palazzo Medici zu Florenz", în *Jahrbuch der Berliner Museen*, VII, 1, 1965, p. 15 și urm.)
2. La Palatul Piccolomini din Pienza (1460—1463), curtea interioară vizibil inspirată de palatul Medici prezintă, ca și acesta, un bandou larg deasupra arcadelor: amplasamentul medalioanelor circulare este încă vizibil de o parte și de alta a medalionului central cu armele familiei Piccolomini: J. BAUM, *Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien*, Stuttgart, 1926, pl. 120.
3. Despre folosirea acestor *bacini* sau plăci de ceramică introduse în fațadele de biserică: E. BIAVATI, „Bacini di Pisa", în *Faenza*, XXXIV (1948), p. 51 și urm. Despre anticele „tondi": J. M. C. TOYNBEE, „Roman medaillons", *Numismatic Studies*, V, New York, 1944. D-nul Charles Picard atrage atenția asupra faptului că originea motivului este greacă: altarul din Priene (secolul al III-lea), Herôon-ul din Calidon (secolul al II-lea).
4. A. VON SALIS, *op. cit.*, p. 280. După D-nul Charles Picard, acest autor introduce aici, pe bună dreptate, acele *oscilla* (discuri libere cu două fețe) ale cultelor bahice.
5. Neținînd seama de ipotezele lui J. KAUFFMANN, *Donatello*, Berlin, 1936, p. 172 și urm., în sensul unei serii de alegorii ale virtuților Medicilor: centaurul de pe peretele estic, care ține „palle"-le, ar fi cheia. Dar, cum a observat J. Lanyi, nu este vorba decît de un coș cu fructe, iar „ciclul" mediceean nu există: W. JANSON, *op. cit.*, p. 83.

Scanned with OKEN Scanner

6. E. KRIS, *Meister und Meisterwerke*, *op. cit.*, I, p. 17 și urm. Istoria gemei lui Diomede în L. PLANISCIG, *Die Estensische Kunstsammlung*, Viena, 1919. Acolo există o raţiune suplimentară de a întîrzia data medalioanelor, căci în 1452 nu se găsesc toate modelele în inventarul lui Cosimo; toate sînt în cel al lui Lorenzo din 1492.
7. E. DÜTSCHE, *Antike Bildwerke*, *op. cit.*, III, 10.
8. E. KRIS, *op. cit.*, p. 21; L. PLANISCIG, *op. cit.*, p. 50.
9. P. D'ANCONA, *La miniatura fiorentina*, Florenţa, 1914.
10. *Italian manuscripts in the Pierpont Morgan Library*, New York, 1953, nr. 71, pl. 49.
11. B. N. Lat. 8834. L. DELISLE, *Le cabinet des manuscripts*, Paris, 1868, vol. I. 218. A. DE HEVESY, *La bibliothèque du roi Mathias Corvin*, Paris, 1923, pl. XXXIV.
12. Tipul lui Diomede aşezat ţinînd palladiumul, frecvent în pietrele antice (FURTWÄNGLER, *Die antiken Gemmen*, nr. 19, 21, pl. 9, nr. 1, 2, 4) se regăseşte pe plăcile comemorative. Personajul din curtea interioară a palatului Medici a fost de asemenea repetat în manuscrisele mediceene şi el a servit ca prototip la unul dintre *ignudi* lui Michelangelo, cel care se vede la dreapta deasupra Sibilei Eritreene. CH. DE TOLNAY, *The Sistine Ceiling*, Princeton, 1945, p. 65.
13. K. FREY a schiţat studiul acestei piese faimoase în legătură cu relieful fals atribuit lui Michelangelo: *Quellen und Forschungen*, vol. I, Berlin, 1907, p. 91 şi urm. E. WIND, *Pagan mysteries*, *op. cit.*, a realizat o exegeză detaliată a motivului care întrerupe pentru o bună perioadă observaţiile prezente.
14. Text în: L. GHIBERTI, *I Commentarii*, Cartea II, ed. cit., I, p. 47 (text) şi II, p. 177—178 (comentariu). Traducere germană în: J. VON SCHLOSSER, *Leben und Meinungen des florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, *op. cit.*, p. 212.

    Anonimul *Magliabecchianus*, ed. K. FREY, Berlin, 1892, redă fragmentul lui Ghiberti cu multiple erori (copilul devine un „putto", tînărul bărbat „giovane", Jupiter „Giove") încît trebuie probabil să fie atribuit unui intermediar; în orice caz gema putea fi încă prost înţeleasă la începutul secolului al XVI-lea.
15. J. VON SCHLOSSER, „Der Geist der ghibertinischen Kunst", în *op. cit.*, p. 112 şi îndeosebi: „Zwei antike Siegelsteine; der Chalzedon des Niccolo Niccoli und der Karneol der Medici", *op. cit.*, p. 160—164. Numele lui Pyrgoteles, împrumutat de la Pliniu (H. N. XXXVII, 4), a fost în mod particular drag imaginaţiei quattrocentiste, înainte de a fi adoptat de către falsificatori ca G. G. Lascari din Veneţia. E. KRIS, *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance*, *op. cit.*, p. 24 şi urm. W. VON BODE, *Der Bronze-Katalog* (muzeul din Berlin), nr. 490.
16. VASARI, ed. Milanesi, vol. II, p. 235. Preţioasa cornalină era o gemă şi nu, cum se scrie adesea, o camee. Ea a dispărut. Există o replică în bronz la muzeul din

Scanned with OKEN Scanner

Berlin care pare să reproducă exact montura lui Ghiberti și piesa interesată: J. VON SCHLOSSER, *Zwei antike Siegelsteine*, *op. cit.*, p. 16, cu reprod. și E. KRIS, *op. cit.*, nr. 28, pl. 12.

17. Astfel, pe fața laterală a sarcofagului de la San Paolo Fuori le Mura, citat de H. MARROU, Μουσικός ἀνήρ, *Etude de la vie intellectuelle figurant sur les monuments romains*, Paris, 1934, nr. 109, p. 108. Repertoriul reliefurilor lui Marsyas este dat de C. Robert, *Die antiken Sarcophagreliefs*, tom III, vol. II, Berlin, 1904, nr. 196 la 216, pl. LXIII la LXIX. F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942, p. 28—30.

În afara luptei între Apollo și Marsyas — care nu ne privește aici — arta greco-romană a evocat *Supliciul faunului neruşinat*: 1) În pictură: tabloul lui Zeuxis semnalat și de Pliniu (N.H., XXXV, 66) la templul Concordiei (GHIBERTI, I *Commentarii*, I, 20, ed. cit., p. 22, citează pasajul dar, printr-un contrasens datorat unei proaste lecturi, înțelege: *Marsyas exilat la templu*); 2) În sculptura monumentală: grupul din Pergam; 3) În toreutică; 4) În arta funerară. Despre acest ansamblu, J. OVERBECK, *Griechische Kunstmythologie*, Leipzig, 1887, III, Cartea V, Apollon, cap. XII, „Der musikalische Wettstreit mit Marsyas", p. 420 la 432. În arta greacă clasică Marsyas reprezintă deja clar „personificarea genului frigian", cum arată, relativ la grupul Atena- Marsyas realizat de Miron, CH. PICARD, *Manuel d'archéologie grecque*, *La sculpture*, (II (Ve siècle), vol. I, Paris, 1939, p. 232.

18. VASARI, ed. Milanesi, vol. II, p. 407 (pentru Donatello) și vol. II, p. 366—7 (pentru Verrocchio). Despre restaurarea lui Verrocchio și semnificația sa W. R. VALENTINER, «Der „rote Marsyas » des Verrocchio », în *Pantheon*, XX (1937), p. 329—334.

19. H. DÜTSCHE, *Die antiken Marmorbildwerke der Uffizien in Florenz*, Leipzig, 1878 (vol. III despre *Antike Bildwerke in Oberitalien*), nr. 549; *Scitul* și nr. 169: *Marsyas*.

Despre grupul elenistic: CH. PICARD, *La sculpture antique* (de Phidias à l'ère byzantine), Paris, 1926, p. 253—4. Despre altarul Apollo (secolul I e.n., găsit la Arles, zeul care cîntă la țiteră ocupă relieful central și pe fețele laterale se văd scitul și Marsyas atîrnînd cu brațele agățate de un stejar: F. BENOIT, *Le musée lapidaire d'Arles*, Paris, 1936, p. 28 și 29.

20. E. MUNTZ, *Histoire des arts*....., *op.cit.*, vol. I, Paris, 1889, p. 257 și K. FREY, ed. cit. din *Anonymus magliabecchianus*, p. 275 și urm., au schițat istoria motivului.

21. E. MUNTZ, *Les Collections*...., *op. cit.*, p. 69. Se știe că Piero de Medici a luat-o răscolind Florența, *id.*, *Les précurseurs*, *op. cit.*, nr. 215.

22. E. KRIS, *op. cit.*, nr. 30 (pl. p. 12), gemă din Bibl. Naț. din Paris. G. SEYMOUR DE RICCI, *The Gustave Drey-*

Scanned with OKEN Scanner

fus collection, op. cit., nr. 24, p. 28—9, enumeră versiunile cunoscute. Pe nr. 8 inscripția: *Prudentia, puritas et tertium quod ignoro.*

23. C. GAMBA, *Botticelli*, trad. fr., Paris, f.d., p. 113 (reproducere). J. MESNIL, *Botticelli*, Paris, 1938, p. 220.
24. W. VON BODE în: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, II, XII, (1891), p. 167.
25. Moda era să porți camee, cum arată VASARI, ed. Milanesi, vol. V, p. 337 și cum o reamintește L. COURAJOD în opusculul *L'Imitation et la contrefaçon des objects d'art antiques aux XVe et XVIe siècle*, Paris, 1889.
26. Cod. hist. prof. 66 (Bibl. din Viena), vol. I; *Philostratus, Heroica, Icones*, descris în: *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich* (N. F. herausggb, J. Schlosser u.H.J. Hermann), VI, Die Handschriften und Inkunabeln der italienischen Renaissance, vol. 3: Mittelitalien: Toskana, Umbrien, Rom; Leipzig, 1932, nr. 25, p. 101 și urm. și în mod particular p. 105 și n. 2. Despre această frumoasă pagină, una din cele mai fericite reușite ale lui Attavante, vezi și: P. D'ANCONA, *La miniatura fiorentina, op. cit.*, II, p. 805 (nr. 1592) și pl. XCI și, în sfîrșit: A. DE HEVESY, *La bibliothèque du roi Mathias Corvin*, Paris, 1923, p. 38 și 82 (nr. 130) și pl. XXXI.
27. E. MUNTZ, *op. cit.*, p. 257; ms. Bibl. Riccardiana.
28. *Mostra delle Biblioteca di Lorenzo*, Florența, 1951, nr. 90.
29. G. PICO DELLA MIRANDOLA, *De genere dicendi philosophorum*, text din primele ediții în E. GARIN, *Filosofi italiani del Quattrocento*, Florența, 1942, p. 428—444 (pasaj citat p. 436).
30. F. BÉRENCE, „A la recherche d'un mythe", în *Nouvelles littéraires*, 21 martie 1946, prezentînd într-un mod cam general mitul lui Marsyas în Renaștere ca reapariția vechiului mit al mîntuirii antice, P. RENUCCI, „Dante et le mythe de Marsyas", în *Bulletin de la Société d'Etudes dantesques*, 1949, p. 1 și urm., a crezut că poate afirma că este vorba la începutul *Paradisului* de o imagine pur decorativă; același savant susține în: *Dante, disciple et juge du monde gréco-latin*, Paris, 1954, p. 205—6, că poetul vrea doar să sublinieze că va evita trufia necugetată a lui Marsyas și va ști să se supună „Inteligenței celeste care va binevoi să-l inspire". Interesul poetului pentru „tainele religiei păgîne" — asupra căruia A. RENAUDET a atras atenția în: *Dante humaniste*, Paris, 1952 — invită, totuși, la acceptarea unui „sens moral" sub „sensul mistic". Legenda a fost, în orice caz, înțeleasă sub această formă completă de către neo-platonicienii din secolul al XV-lea, cum o dovedește fragmentul din Pico.
31. Astfel, cameea în cornalină de la muzeul din Napoli, de altfel mai mare decît gema mediceeană; E. KRIS, *op. cit.*, nr. 29 și A. FURTWÄNGLER, *Die antiken Gemmen, Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum*, 3 vol., Berlin, 1900, pl. XLII, nr. 28, cu co-

Scanned with OKEN Scanner

mentariu, vol. II, p. 201—202, dă detaliul a numeroase variante antice la Paris, Londra, Petersburg.

32. FILARETE, ed. citată, p. 658, *„la corniuola del patriarche"* (este vorba despre patriarhul din Aquileia) *che c'è tre figure degnissime quanto sia possibile a fare: uno inudo, leghato colle mani dirieto a uno arbore secchо; et uno con uno certo strumento in mano con un poco di panno dal mezzo in giù, et uno in ginocchioni".**

33. E. KRIS, *op. cit.*, nr. 68, pl. 19. E. MOLINIER, *Les plaquettes* (catalog sistematic), 2 vol., Paris, 1886, nr. 2 la 6. Numărul 252 indică de asemenea un *Apollo și Marsyas* atribuit lui VLOCRINO, la fel catalogul de la Victoria and Albert Museum de McLagan, Londra, reed. 1924, p. 27, pl. IX. Printre imitațiile septentrionale: medalionul mormîntului lui G. Brivio (mort în 1484) de T. Cazzaniga și B. Briosco, la biserica San Eustorgio din Milano, A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. VI, Milano, 1910, p. 912. Din nordul Italiei, motivul a trecut în Flandra; medalionul apare într-o *Judecată a lui David* (sau a lui Cambise), atribuită lui Gérard DAVID (către 1498), la muzeul din Bruges.

34. Muzeul Luvru.

35. Supplement to the Catalogue of italian drawings, XIV—XV cent., în *The British Museum Quarterly*, XVII (1952), 3, p. 61, pl. I (unde Marsyas este interpretat din greșeală ca „a seated Christ").

36. Despre „Stanza della Segnatura" ca o capelă platoniciană, *infra*, p. 469—484.

37. A. VON SALIS, *op. cit.*, p. 165. E. LANGENSKJÖLD, „Torso di Belvedere", în *Acta Archaeologica*, Copenhaga, I (1930), p. 121—146, îl repune într-un grup Marsyas-Olimpos (care poate fi găsit pe geme și la Herculanum), fără să excludă legătura cu scena Marsyas-Apollo (retrimite la o copie a cameii noastre, p. 145).

38. H. WEISZÄCKER, „Michelangelo im Statuenhof des Belvedere", în *Jahrbuch des preuss. Kunstsammlungen*, LXIV (1943), p. 51 și urm.

39. A. VON SALIS, *op. cit.*, p. 143. Punctul de plecare ar fi fost acel Marsyas care poate fi văzut la muzeul Torlonia, ex-galeria Giustiniani. In desenul unui turn cu etaje poligonal Giuliano da Sangallo concepe la vîrf o coroană de cariatide care își iau ținuta de la reprezentările mediceene ale lui Marsyas: *Cod. barb.* 4424 (Vatican), foaia 15, verso. Într-un studiu dificil de datat (posibil c. 1540—50) de Francesco da Sangallo, *Cod. Geymüller*, foaia 27,8° (Uffizi), *Marsyas* apare într-o nișă cu inscripție.

40. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. X, 1, Roma, 1935, p. 83, fig. 70.

---

* cornalina patriarhului unde sînt trei figuri cît se poate de demne: un nud, cu mîinile legate de un copac uscat și altul cu un anume instrument în mînă, acoperit cu o bucată de stofă de la brîu în jos și altul în genunchi.

Scanned with OKEN Scanner

41. Găsit de K. VON LIPHART la Florența în 1891, acest basorelief oval de dimensiuni medii (40 cm × 30 cm) a fost atribuit tînărului Michelangelo de către W. VON BODE în articolul său din *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XII (1891) reluat în *Florentinische Bildhauer der Renaissance*, Berlin 1921, p. 318, din cauza legăturii sale evidente cu cameea mediceeană; acceptat cu rezerve de către H. THODE, *Michelangelo*, tom II, vol. I, Berlin, 1913, p. 74, pus în valoare de către H. MACKOWSKY, „Michel Angelo's first sculpture", *The Burlington Magazine*, VI (1928), p. 165—170. K. FREY (1937) și CH. DE TOLNAY, *The youth of Michel Angelo* (ed. a 2-a), au arătat de ce lucrarea nu poate fi atribuită lui M.; aceasta este opera unui amator din 1520/1530. Ea are totuși legături cu anumite compoziții ale lui Bertoldo.

42. Legenda lui Apollo și Marsyas ocupa trei panouri „în manieră antică" în „logetta" din Vatican (c. 1520) al cărui decor se datorează lui Giulio Romano; scena supliciului este distrusă: D. REDIG DE CAMPOS, *Raffaello e Michelangelo*, Roma, 1946, p. 47. (Un anumit număr de observații făcute în acest capitol, îndeosebi despre medalioanele de la Palatul Medici, a fost recent confirmat și completat de N. DACOS, *La fortuna delle gemme medicee nel'Rinascimento*, în *Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico*, vol. I, p. 133—162, unde vom găsi bibliografia și prezentarea critică a lucrărilor anterioare).

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul III

Personajele „dionysiace“ ale lui Donatello

Stilul lui Donatello nu era întotdeauna apreciat la Florența; la Padova găsea, în schimb, un mediu admirativ și devotat. Amintirea acestui fapt se mai păstrează jumătate de secol mai tîrziu într-un tratat despre *Sculptură* (1504) al unui umanist pasionat de arta plastică, Pomponius Gauricus.[1] Florența este considerată acolo „mama acestei arte“ și Donatello citat continuu ca eroul său. Cele două principii esențiale sînt, în cele din urmă, desenul (γραφική), început și fundament al întregii sculpturi și însuflețirea (ψυχική); aceasta se realizează prin imitație. Se poate admite că este vorba de o reflectare fidelă a esteticii lui Donatello: *animatio* și desenul reprezentau pentru el tot stilul; dar el își alimenta resursele printr-o cultură care, la mijlocul secolului, pare să fi fost aproape fără precedent. Amploarea informației sale depășea pe cea a oricărui alt toscan — chiar Ghiberti[2]. S-au explorat mult izvoarele probabile[3]: ar putea fi util de cercetat cum tindeau să se ordoneze cunoștințele sale.

Muzeul mediceean nu este absent din inspirația lui Donatello; dar dacă sînt înlăturate din opera sa medalioanele de la palatul Medici și piese ca bustul tînărului cu camee, în care antichitatea este literalmente reluată, se găsesc puține adaptări directe. Împreună cu scena triumfală a căștii lui Goliat, inspirată dintr-o camee-onix a lui Cosimo, imitația cea mai precisă se află în

Scanned with OKEN Scanner

medalioanele Evangheliştilor din sacristia de la San Lorenzo (către 1440): aceştia stau pe tronuri arhitecturate riguros, în faţa unor mese impunătoare care au aspectul unor altare antice. Cea a sfîntului Matei înfăţişează doi Eros goi sub ghirlande; pe cea a sfîntului Marcu, pilaştrii încadrează lupta a doi Eros înnaripaţi, conform unui tip din plachetele Medicilor. Aceasta este prima apariţie a grupului Eros şi Anteros, ilustrînd victoria Virtuţii sau a dragostei divine, grup care va avea, în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea, un imens succes în embleme[4].

În opoziţie cu maniera lui Ghiberti, şi cu cea a lui Rossellino, care grupează cu bunăvoinţă elemente foarte deosebite dar bine articulate, Donatello caută dispunerile complexe. Cazul cel mai remarcabil este fără îndoială cel al Fecioarei din Padova al cărui tip vine de la *Nikopoia* bizantină, cunoscut în Toscana prin Madona de la Santa Maria Maggiore din Florenţa, pictată de Coppo di Marcovaldo[5]. Acest model îi era familiar şi nu este necesar să presupunem că Donatello a păstrat amintirea unei statui miraculoase[6]. El s-a conformat unui model tradiţional pe care îl aminteşte dispoziţia frontală şi prezentarea hieratică a copilului. Dar opera răspunde unor intenţii complexe: trebuie să i se restituie în imaginaţie ediculul în formă de mic templu care o încadra şi a cărui amintire este bine păstrată în „pala“ lui Mantegna din biserica Sfîntul Zenon din Verona[7]. Statuia se găsea în acest tip de îngrăditură. Coroana heruvimilor imita — fapt subliniat — pieptănătura crenelată a Cybelelor antice, iar tronul, flancat de sfincşi cu terminaţii în labe de fiară, transpunea motivul tronului flancat de lei[8]. Dar lucrarea se mai poate compara cu celebra statuie cinerară etruscă de la Chianciano, unde se regăseşte frontalitatea, sfincşii de sprijin şi acest aspect uşor straniu de idol, care frapează la statuia din Padova. Bronzul, fixînd mai energic modelul, îi măreşte forţa accentuînd contrastul dintre părţile netede şi cute. Donatello pare că a dorit să ajungă, de la tipul din Trecento, la o ima-

Scanned with OKEN Scanner

gine care, prin fuziunea completă a trăsăturilor împrumutate de la „maternităţile“ păgîne, îi putea apărea ca forma superioară a temei. Dar atunci trebuie să admitem faptul că nu este vorba doar de o îmbogăţire artistică, cum s-ar fi putut realiza folosindu-se un sarcofag pentru un mormînt sau decorul unui portal; artistul a reflectat îndelung asupra temei Fecioara Mamă; el dă o aprofundare originală a subiectului. Sfincşii cadrelor tronului constituie un fel de comentariu figurat la „misterul creştin“[9]. Trebuie să se precizeze încă anumite reacţii ale artistului faţă de formele antice. Cel mai interesant caz este cel al „putto“-ului, acest personaj în care se confundă trăsăturile copilului, ale îngerului şi ale anticului Cupidon care introduce un element de joc şi de fantezie esenţial în arta secolului al XV-lea şi al cărui inventator modern poate fi considerat Donatello[10]. La *Cantoria* catedralei (1433—1439), prima sa compoziţie de mare amploare, sculptorul a utilizat un fundal de mozaic de inspiraţie arhaizantă; el a plasat în panourile laterale, faţă în faţă, acei *amores* afrontaţi al căror motiv provine din anumite frgamente ale „tronurilor zeilor“ de la Ravenna. Acest ansamblu roman, din epoca imperială, risipit în secolele XIII şi XIV a avut, în Italia de nord, o mare notorietate şi un grup mic de *amores*, vestigiu din tronul lui Saturn, fusese plasat la Santa Maria dei Miracoli — la sfîrşitul secolului al XV-lea — unde un ghid îl va menţiona ca „i putti di marmo... di mano dell'antico Prassitele“. De la mijlocul secolului al XV-lea motivul fusese folosit în plăcile comemorative ale şcolii din Padova. Ne putem chiar întreba dacă faima sa nu datora ceva lui Donatello[11]. Atribuirea acestui tip de personaj lui Praxitele, în mod grosolan fantezistă, merită atenţie; ea nu are doar valoarea laudativă pe care o implică referinţa la un mare nume nesigur, pare într-adevăr să precizeze un anumit registru imaginativ, al acelor *erotes*, al „amoraşilor“, imagini vesele şi vivace, a căror răspîndire în acea vreme este sigur o noutate. Atribuirea ar desemna deci în

Scanned with OKEN Scanner

acelaşi timp un stil şi o inspiraţie[12], Praxitele rămînînd prin excelenţă sculptorul Afroditelor şi al Cupidonilor. Hora *amorini*-lor şi dansul frenetic al „putti"-ilor indică un registru nou unde se clarifică o vitalitate elementară în ceea ce ea are mai spontan şi mai viu. Motivul antic nu este doar un „excitant" pentru stil, ci şi pentru imaginaţie căci el găseşte întrebuinţări multiple şi Donatello nu ignora faptul că, pe un mare număr de sarcofage romane, copiii eroizaţi dansează, zburdă în ţinutul preafericiţilor. Aceştia sînt Erosii înnaripaţi care se joacă în paradisul lui Dionysos; altundeva ei se dedică studiului sau sporturilor de pe stadioane, care răspund de asemenea unor aspecte valide ale înţelepciunii ce poartă către nemurire[13].

În 1423 Donatello introduce, pe cîrja pastorală a sfîntului Ludovic din Toulouse, „putto"-ul purtător de emblemă, împrumutat din aceste surse; în 1425, pe relieful de pe cristelniţele de la Siena, amoraşi cu înfăţişare de îngeri îl asistă pe Irod, în timp ce „putti" sculptaţi în ronde-bosse cîntă din instrumentele lor pe balustrada ediculei. Ei se desfăşoară pe basorelieful cu fundal de aur de pe *Cantoria*, pe circumferinţa amvonului de la Prato, unde jocul şi hora tind spre paroxism. „Putto"-ul redă o veselie nebună care contrastează, prin vehemenţa sa, cu bucuria mai calmă pe care o respiră *Cantoria* lui Luca della Robbia. „Putto"-ul este legat de ideea de *virtus* şi va fi plasat pînă şi pe şaua şi armura lui Gattamelata. Paralel se observă tendinţa de a se accentua valoarea orgiastică şi, prin ea, „dionysiacă" a motivului. Pe casca lui Goliat, călcată în picioare de învingător, se află cizelată o scenă de triumf. Ea aduce aminte de grupul lui Bachus şi a Ariadnei de pe o cameeonix al cărui model exista în colecţia Medici[14]. În acest caz este vorba de un simbol al pasiunilor brutale încarnate de Goliat. Şi, fără îndoială, trebuie să spunem atîtea despre bacanala *amorini*-lor care decorează soclul triunghiular al statuii Iuditei: ei se află acolo pentru a aminti desfrîul şi beţia duşmanului lui Israel[15].

Scanned with OKEN Scanner

Donatello este atent să redea cu oarecare precizie tot ceea ce accentuează aluzia la „misterele antice“: în relieful ce-l reprezintă pe Irod, de la Siena, spectatorii sînt goi; ca, mai tîrziu, păstorii pe care Signorelli și Michelangelo îi vor așeza — ca martori ai păgînismului — în fundalul Sfintelor lor Familii. Pe reliefurile din Padova bentița dionysiacă — care se cuvine să o deosebim, după arheologi, de panglicile de păr și de cununile triumfale[16] — bentița de „mir“ nu a fost omisă de pe fruntea muzicanților. Interesul pentru un fel de exotism păgîn apare îndeosebi la micul personaj care ține de Eros și Atys, cea mai surprinzătoare și mai prietenoasă imagine de veselie exuberantă și neruşinată concepută în Quattrocento. Pantalonii strîmți, asemănători acelor „anaxyrides“ frigieni, trimit prin cîteva surse literare sau, probabil printr-un motiv etrusc la Atys înaripat din Asia Minoră[17]. Neastîmpărul „putti“-ilor în grup este adecvat serbărilor lui Dionysos: în jumătatea stîngă dintr-un cortegiu al lui Bachus se regăsesc micii dansatori din *Cantoria*, reprezentați în „bacanți“; goi, încoronați și agitînd deasupra capului ciorchini, ei formează un cortegiu care se regăsește în frizele amvonurilor de la San Lorenzo. Această parte din lucrare este de mîna lui Bertoldo, dar acești *amorini* înzestrați cu mici aripi, care se joacă de-a culesul viilor, constituie ultima transpunere în registru sacru a temei „dionysiace“.

Într-un cuvînt, dansul „putti“-ilor este echivalentul natural, terestru, al horei Îngerilor care, în opera lui Angelico și în cea a lui Lippi, însoțesc în cer evenimentele sacre. Faptul nou este că Donatello a găsit referințele care îi permiteau să abordeze această formă elementară și vioaie, identificînd-o ca pe expresia cea mai îndrăzneață, cea mai puternică a „păgînismului“. Există deci motive care îndreptățesc acordarea unei anumite atenții scrisorii lui Matteo di Simone Strozzi către un prieten căruia îi semnalează, către 1428—1430, cîteva antichități la San Frediano din Luca, în aceste cuvinte: *Due sepoltre antiche, che vi sono; spiritegli a l'uno a l'altro è la storia di Bacho. Do-*

Scanned with OKEN Scanner

*nato l'a lodate per chose buone**[18]. Donatello nu ignora faptul că se raporta la scene şi tipuri provenite din religii antice. El precizează acest lucru atît cît o poate face, căci gîndeşte, fapt pe care umaniştii contemporani începeau să îl creadă, că anumite aspecte bine înţelese ale riturilor şi credinţelor antice, îşi au locul în arta creştină.

Un număr considerabil de modele examinate de Donatello intră în aceeaşi rubrică „dionysiacă"; dar mai ales prin combinaţiile de mişcări, mimica şi gesturile care ridică nivelul acestei *animatio* de care avea să vorbească Gauricus. Vasta cultură arheologică a sculptorului îi conferă un loc aparte în mediul florentin, în care iniţiativele sale displac amicilor lui Ghiberti. El caută indicaţii capabile să mărească tensiunea formei plastice pînă la extremele acelei *terribilità* sau ale veseliei. Pe scurt, el îmbogăţeşte metodic registrul afectivităţii permisă operei sculptate prin recurgerea la mişcare ca semn fundamental. Aceasta era o intuiţie nouă. Quattrocento-ul florentin este dominat de această problemă căreia Ficino îi va degaja tot sensul scriind că „sufletul fiind sursă de mişcare, rezultă de aici o liberă şi universală agitaţie"[19].

Se ştie că profeţii de pe poarta de la San Lorenzo vor fi criticaţi de către Filarete pentru gesticulaţia lor de scrimeri *(schermidori)*; şi este posibil ca Alberti să îi fi vizat deja ironizînd pe cei care „dau personajelor o ţinută de scrimeri şi de histrioni, fără nici o demnitate; ei nu sînt lipsiţi doar de graţie şi de blîndeţe, ei arată îndeosebi faptul că imaginaţia artistului este prea înflăcărată şi impetuoasă..." Alberti care cerea pictorului să „redea mişcările sufletului prin cele ale corpului", a ajuns, în 1435, să le impună o regulă de măsură şi să le limiteze la *movimenti soavi et grati**. În sculptură acesta era idealul lui Ghiberti şi nu cel

---

* Două sarcofage antice aflate acolo; pe ambele fiind reprezentată povestea lui Bacchus. Donato le-a lăudat ca fiind de calitate.

* mişcări suave şi pline de graţie

Scanned with OKEN Scanner

al lui Donatello, al cărui gust pentru violenţă, împreună cu diversitatea organizării, a crescut în permanenţă[20].

Panourile din Padova (către 1450) conţin scene de masă de o extraordinară complexitate şi amvonurile de la San Lorenzo (către 1460) prezintă o animaţie aproape insuportabilă. În extremitatea dreaptă a marelui panou consacrat crucificării, una dintre sfintele femei îşi smulge părul într-o transă de disperare furioasă: este un personaj de pe sarcofagele dionysiace, a cărui rătăcire mistică trece în contextul creştin. Acest motiv, cu acelaşi chip, căzut în transă şi aceleaşi falduri unduitoare cu pliurile rotunjite, va fi reluat de Bertoldo în crucificarea de la Bargello[21]. Femeia care plînge a asimilat menada; ea are astfel o stilizare care o opune clar tipului „gotic" desfăşurat mai tîrziu de Niccollo dell'Arca în patetica *Magdalena* de la Santa Maria della Vita din Bologna (1485). Acelaşi chip, cu aceeaşi torsiune patetică, apare pe o crucificare (Carmine, Veneţia) turnată de Francesco di Giorgio, către 1475, pentru Federigo da Montefeltro. Se observa în el o legătură între Donatello şi sculptorul sienez care în anii următori, avea să compună relieful destul de enigmatic intitulat *Discordia*[22]. Această lucrare, într-o manieră foarte agitată, este o adevărată ilustrare a delirului „dionysiac" (Victoria and Albert Museum, Londra). În mijlocul unei curţi închise de portice se dezlănţuie o violenţă nebună, provocată de un personaj feminin care, încurajată de un prinţ, învîrte deasupra capului un baston; este vorba, după toate aparenţele, de scena reprezentîndu-l pe Lycurg stîrnit contra bacantelor de mesajul lui Iris (*Iliada*, VI, 134). Întîmplarea este relatată în *Dionysiacele* lui Nonnos (XX, 182). Personajul central ar fi Iris, conducînd dansul frenetic al Furiei. În a doua jumătate a secolului această predilecţie pentru imaginile de *furor*, de delir frenetic în care sufletul iese în afara barierelor sale rămîne, pe scurt, destul de frecventă în Toscana.

Descoperirile lui Donatello dăduseră artei florentine o libertate care se manifestă în toate

Scanned with OKEN Scanner

artele, în particular în gravură. Voga bacanalei păgîne este atestată de planşe anonime care compun un *Triumf al lui Bachus şi al Ariadnei* cu menade turbulente, încadrate de o boltă de viţă gigantică. Planşele sînt datate în general destul de tîrziu, către 1470—1480, căci tunicile unduitoare ale bacantelor amintesc de costumul botticellian; apropierea de seria stampelor cu plante şi de alte cîteva producţii ale atelierului lui Finiguerra, îndeamnă să le atribuim acestui maestru şi să reportăm elaborarea lor la perioada 1460—1464. Această dată tîrzie ar avea un interes dublu: ea adaugă un element în plus grupului imaginilor de tip „dionysiac" din această perioadă şi confirmă atracţia exercitată de tema păgînă asupra imaginaţiilor[23]. În aceste reprezentări ale vieţii zgomotoase poate fi remarcat chiar punctul de plecare al lui Botticelli: tunicile unduitoare ale nimfelor sale şi ale zînelor sale sînt o versiune mai poetică şi mai elaborată[24]. Că ea îl anunţă sau că îi este chiar contemporană, există motive de a lega această gravură de faimosul car al lui *Bachus şi Ariadna* pe care se cîntau în timpul unui carnaval (către 1480) versurile lui Lorenzo;

Non fatica, non dolore!
Quel c'ha esser convien, sia:
*Di doman non è'è certezza**[25].

Grupul descris de cîntec: Bachus şi Ariadna între nimfe şi *satiretti* era asemănător cu adaptările populare ale numeroaselor reliefuri în care apare tema şi, îndeosebi, cu medalionul mediceean, care fusese pus în evidenţă în curtea interioară a palatului, răspîndit prin miniaturi şi prezentat în plăci comemorative. Carnavalul prindea astfel culoare prin noua cultură. Şi, invers, sărbătoarea dădea o valoare precisă divinităţilor legendei, Bachus era zeul vitalităţii frenetice şi al fericirii senzuale al cărui carnaval, în definitiv, era o bună expresie modernă.

---

* Nici ostenceală, nici durere! / Cel plin de viaţă, fie: / Ce va fi mîine nu se ştie.

Succesul acestor „bacanale" fusese atît de mare încît se regăseşte în decorul interior şi, de exemplu, în friza de la şemineul zis al lui Jole la castelul din Urbino (către 1455—1460), *Triumful lui Bachus* la stînga, *Silen beat* la dreapta. Desene care au o anumită legătură cu aceste scene înfăţişează: *Pan şi bacantele* şi *Beţia lui Pan* (Ambroziana şi Luvru)[26]. Trebuie ca acest gen de imagini să fi devenit un fel de poncif al decorurilor de interior, pentru ca Piero di Cosimo să le fi tratat într-un mod deliberat vulgar şi comic în ansamblul său pentru casa lui Giovanni Vespucci, la sfîrşitul secolului. Împreună cu o mulţime de mici fauni şi de menade care îl amuzau pe Vasari, aceasta este evocarea parodică a cortegiului lui Bachus cu unelte de bucătărie în loc de cimbale şi cu gesticulaţii fără graţie[27]. Dar trebuie opusă acestei orientări, potrivită cu mizantropia caustică a lui Piero, o tendinţă generală către interpretarea alegorică a aceloraşi elemente. Se regăseşte bacanta, satirul, împreună cu un centaur înaripat cu o torţă şi diverse personaje, într-un relief nesupus explicaţiei, care pare opera lui Francesco di Giorgio; este intitulat, din lipsă de altceva, *Alegoria sufletului*[28]. Agitaţia „dionysiacă" este utilizată acolo pentru a ilustra energiile vitale şi conflictele interioare spiritului, contrastul „facultăţilor" în sensul neo-platonismului florentin. Lucrarea este realizată într-o manieră destul de nervoasă, care aminteşte de cea a lui Bertoldo; ea uneşte un întreg ciclu de plăcuţe comemorative în care, către 1480—1490, se organizează repertoriul creat în jurul anilor 1450—1460, în imagini emblematice cu o orientare savantă[29].

NOTE

1. P. GAURICUS, *De sculptura*, ed. H. Brockhaus, Leipzig, 1886, ed. A. Chastel şi R. Klein.
2. Studiul sculptorului a intrat într-o nouă fază cu J. LANYI, *Problemi della critica donatelliana*, *art. cit.*, şi catalogul sever al lui L. PLANISCIG, Donatello, ed. germ., Viena, 1939, ed. ital., Florenţa, 1947. Lucrarea de bază este acum cea a lui H. W. Janson, *The sculpture of Dona-*

Scanned with OKEN Scanner

tello, 2 vol., Princeton, 1957. Vezi A. Chastel, Mesure et démesure de la sculpture florentine au XVe siècle (1958), reluată în *F.F.F.*, vol. 2, nr. 34.

3. O. SIREN, „The importance of the antique to Donatello", în *American Journal of Archaeology*, XVIII (1914); p. 138—461 enumeră principalele lucrări ale sculptorului născute din puternice reacții la exemple antice. Referințe mai precise au fost adesebri propuse de atunci, cea a sarcofagului de la Pisa pentru soclul *Juditei* de G. DE NICOLA, „La Giuditta di Donatello", în *La Rassegna d'arte* (IV), 1917, p. 153 și urm. și cea pe care o indică F. GEBELIN, Introducere la albumul *Donatello*, Paris, 1943, care a numit cîteva observații ale lui CH. PICARD, „Donatello et l'antique", în *Revue archéologique*, XXIII (1947), p. 77—78.
4. E. PANOFSKY, „Der gefesselte Eros", în *Oud Holland*, L (1933), p. 193 și urm.; *Studies in iconology*, *op. cit.*, p. 126 și urm.

   După P. SAMPAOLESI, *La Sacristia vecchia di San Lorenzo*, Pisa, 1949, decorația cupolei ar proveni din anii 1427—1428 și nu din 1435 și urm.; ea ar fi exact contemporană cu construcția terminată în 1428. H. W. JANSON, *op. cit.*, păstrează datele: 1434—1443; cei doi *amoraș*i luptîndu-se sînt indicați p. 135, ca „almost an Eros and Anteros". Rezerva nu pare necesară.
5. H. KAUFFMANN, *Donatello*, Berlin, 1935, p. 122—3; O. SIREN, *Toskanische Maler im Trecento*, Berlin, 1922, p. 247.
6. L. PLANISCIG, *op. cit.*, p. 89—90.
7. Restituire de R. BAND, „Donatellos Altar im Santo zu Padua", în *„Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, V (1940) și prezentată de L. PLANISCIG, *op. cit.*, p. 86—88, G. FIOCCO, *Mantegna*, tr. fr., Paris, f.d., pl. 47. Încă se mai văd la muzeul din Padova rămășițele acroterelor; elemente ale frizei și ale coloanelor au fost refolosite în biserică (informație a Pr. S. Bettini). Punere la punct completă a lui H. W. JANSON, *op. cit.*, p. 169 și urm.
8. F. GEBELIN, *op. cit.*; „O astfel de confuzie a mamei lui Dumnezeu cu mama Zeilor constituie o foarte curioasă mărturie a influenței exersată asupra lui Donatello de către Gemisto și academia platoniciană în devenire a lui Cosimo de Medici care tindea să lege religia creștină cu mitologia greco-romană". H. W. JANSON, *op. cit.*, p. 184, n. 11, îndepărtează această supoziție ca fantezistă, dar recunoaște multiple detalii în manieră antică în compoziție — de ce nu coroana crenelată — și îl citează pe Pico în sprijinul introducerii sfincșilor în cadrele tronului (p. 185).
9. Cum a subliniat H. W. JANSON, *op. cit.*, p. 185. Imaginea păcatului (*Adam și Eva*) este sculptată pe spatele tronului (pl. 295 *a* și *b*).

Scanned with OKEN Scanner

10. W. BODE, „Versuche der Ausbildung des Genre und der Putto in der florentiner Plastik des Quattrocento", *J.B.*, IX (1890), reluat în *Florentiner Bildhauer der Renaissance*, Berlin, 1921, cap. X.
11. A. CHASTEL, „Di mano dell'antico Prassitele", *Mélanges Lucien Febvre*, Paris, 1953, vol. II, p. 265 la 271, reluat în *F.F.F.*, *op. cit.*, vol. 2, nr. 33. Vezi și: H. W. JANSON, *op. cit.*, p. 125.
12. HAHR, „Donatellos Bronze-David und das praxitelische Erosmotiv", în *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, V (1912), p. 303—310. Se cunosc trei *Eros* de Praxitele, unul dintre ei după Callistrate, *Ecphr.* 13; W. KLEIN, *Praxiteles*, Leipzig, 1898, p. 219.
13. H. MARROU, „Trois sarcophages romains", în *Revue archéologique* (a VI-a serie), 1933, p. 163—175. F. CUMONT, *op. cit.*, p. 339 și 472.
14. E. KRIS, *op. cit.*, p. 21—22. Grupul se găsește în numeroase bandouri miniate de Attavante: cel mai însemnat este cel din cartea de rugăciuni a lui Thomas James, episcop de Dol, f° 6, v°, datat din 1483: vezi H. JOLY, *Le missel d'Attavante pour Thomas James, évêque de Dol*, (Lyon, 1932).
15. C. DE NICOLA, „La Giuditta di Donatello", *Rasegna d'arte*, *op. cit.*, indică sursele romane.
16. CH. PICARD, „Dionysos Μητρόφορος", în *Mélanges Glotz*, Paris, 1932, vol. II, p. 707 și urm.
17. H. SEMPER, *Donatello*, p. 311; E. MUNTZ, *Les précurseurs*, *op. cit.*, p. 241; H. W. JANSON, *op. cit.*, p. 143.
18. H. W. JANSON, *op. cit.*, p. 125, ajunge la concluzii asemănătoare despre „dansul" putti-ilor pe cantoria.
19. Th. pl. III, 1, *Opera*, p. 117; P. O. KRISTELLER, *The philosophy*, *op. cit.*, p. 416 și urm.
20. L. B. ALBERTI, *Della pittura*, ed. L. Mallé, p. 96—97; K. KRAUTHEIMER, *Ghiberti*, *op. cit.*, p. 327. Porțile Baptisteriului sînt sigur anterioare lui 1443; ele pot foarte bine să fi fost deja în parte executate începînd din 1434—1435. L. PLANISCIG, *op. cit.*, p. 74. Vezi și H. W. JANSON, *op. cit.*, p. 136.
21. Aceste legături au fost observate în două mici articole ale lui E. WIND și F. ANTAL, „The maenad under the Cross", în *J.W.C.I.*, I (1937—1938), p. 70, 3; relativ la un desen al sculptorului Baccio Bandinelli (Școala de Belle-Arte): *Magdalena* frenetică a desenatorului manierist se leagă precis de „menada" creștină a lui Bertoldo și Donatello.
22. Atribuirile vechi lui Verrocchio sau Pollaiuolo nu mai sînt de susținut: A. S. WELLER, *Francesco di Giorgio*, Chicago, 1943, p. 154—155. E. PANOFSKY, „Das Discordia"-Relief im Victoria and Albert Museum. Ein Interpretationsversuch", în *Belvedere*, V (1924), p. 189 și urm.

După P. SCHUBRING, *Die Plastik Sienas im Quattrocento*, Berlin, 1917, p. 188, ar fi fost vorba de Nunțile

Scanned with OKEN Scanner

lui Piritoos și Hippodamia, ceea ce se potrivește și mai puțin cu scena decît ipoteza privitoare la Lycurg.

23. A. HIND, *Early italian engravings*, A, II, 26. J. PHILLIPS, *Early florentine designers and engravers*, Cambridge (Mass.), 1955, p. 54 pentru data îndepărtată.
24. Vezi, în special, desenul botticellian publicat de B. BERENSON, *The drawings of the florentine peinters*, 572, fig. 199. *Infra*, III, p. 380.
25. Despre această problemă: H. HORNE, *Botticelli*, *op. cit.*, p. 83. Se cunoaște indicația precisă și valabilă a lui VASARI: *„Il detto Lorenzo de' Medici fu primo inventore di quelle mascherate che rappresentano alcuna cosa, e sono dette a Firenze canti, non si trovando che prima ne fussero state fatte in altri tempi"** (*Viața lui Granacci*, ed. C.L.R., II, 492). Granacci, născut în 1469, era unul din fabricanții acestor care cu temă pe care VASARI (*Viața lui Piero di Cosimo*, *ibid.*, II, 51) le numește „trionfi". În lipsă de orice dată precisă, primele pot fi situate către 1480, ultimele către 1490. Reapariția lor în 1511, apoi în 1515 a fost înțeleasă ca un semn de „întoarcere la cei din familia Medici" (vezi *supra*, introd., p. 26).

    În aranjarea în cinci acte, datorată lui TEBALDEO (1490), *Orfeul* lui POLIZIANO, devenit *Rappresentazione di Orfeo e di Euridice*, conține o bacanală, cu galopadă de centauri. I. DEL LUNGO, *Florentia*, *op. cit.*, p. 284, 349, o datează din 1471 trebuind să fie rectificată în 1480, cum vrea G. B. Picotti.
26. B. DEGENHART, «Michele Giovanni di Bartolo: disegni dall'antico e il camino della „Jole"», *Il Bollettino d'Arte*, XXXV (1950), p. 208 și urm.

    P. ROTONDI, *Il palazzo ducale di Urbino*, 2 vol., Urbino, 1950, p. 477, n. 266, înlătură atribuirea desenelor lui M. Giovanni di Bartolo mai apropiat de mediul din Rimini decît autorul frizei.
27. După OVIDIU, *Fastes*, III, 725 și urm.; E. PANOFSKY, *Studies in iconology*, cap. I.
28. G. F. HARTLAUB, «Francesco di Giorgio und seine „Allegorie der Seele"», *J.B.*, LXI (1939), 4, p. 197—211.
29. Vezi *infra*, p. 77 urm.

---

* Lorenzo de Medici a inventat acele jocuri cu măști ce reprezentau ceva anume și care la Florența sînt numite cînturi întrucît nu s-a găsit că ar fi fost făcute în alte vremuri.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul IV

Muzeul etrusc și „Etruscan Revival"

Cea mai remarcabilă decorație „dionysiacă" din secolul al XV-lea florentin este, fără îndoială, ansamblul de fresce din care ne-au rămas două panouri la Torre del Gallo, pe colina din Arcetri, la sud de Florența. Partea inferioară a sălii este decorată cu arcade văzute într-o perspectivă rigidă, separate prin „putti muzicanți"; deasupra acestor goluri profunde se desfășoară un fel de scenă în care apar grupuri de dansatori cu gesturi frenetice. Pictura este foarte alterată și contururile frapează; probabil că la origine ele contau mai puțin. Cine altul ar fi putut desena aceste siluete noduroase și inventa aceste gesturi sacadate, dacă nu Antonio Pollaiuolo; tipurile sînt apropiate de personajele nervoase din broderia din Baptisteriu[1].

O împrejurare precisă îndeamnă la datarea operei puțin după 1464. Într-adevăr, vila a fost cedată atunci celor din familia Lanfredini: Giovanni, viitorul ambasador al lui Lorenzo, și Jacopo, notabilitate florentină care se va număra, împreună cu fiul său Antonio, printre amicii lui Ficino[2].

Se poate presupune că ei nu au fost străini de decorarea vilei, cînd au procedat la amenajarea ei. Era vorba, fără nici o îndoială, de o decorație destinată să creeze o atmosferă de veselie și vitalitate în marea sală. Acei *putti* de la temelie, dotați

cu instrumente muzicale, par că îi antrenează pe dansatorii de pe estradă. Evocările, de o veselie tulburătoare, erau la modă. Oare Pollaiuolo nu avusese în vedere un exemplu precis pentru a situa în vila de la Arcetri acest decor de dansatori, care se prezintă oarecum drept versiunea profană a *Cantoriei* lui Donatello? Compoziţia este atît de insolită încît este întemeiată întrebarea dacă pictorul nu a cunoscut picturi antice şi nu a vrut să adapteze mimica lor expresivă.

Vase antice par a se fi aflat la originea anumitor scheme lineare şi a anumitor siluete agitate ale lui Pollaiuolo[3]. Compararea cea mai elocventă este cea care poate fi făcută cu siluetele de pe mormîntul bacantelor, leoaicelor şi cu cele din Triclinium-ul de la Tarquinia. Ele nu vor fi descoperite decît mult mai tîrziu[4] şi prototipul ne scapă; este permisă presupunerea că artistul a dorit să adapteze la stilul locuinţelor toscane imaginile violente pe care le putuse remarca pe vase, poate pe pereţi de hipogee. Dar trebuia mai întîi stabilită existenţa în secolul al XV-lea a unui adevărat interes pentru acest aspect al artei antice.

Ficino îi iubea şi îi proteja pe cei doi fraţi Pollaiuolo. Întîmplarea face ca el să fi corespondat în legătură cu Piero, în 1477, cu cancelarul de Pistoia, Antonio Ivano da Sarzano. Acest personaj, cu o cultură foarte aleasă, cerceta în 1473 „anticaglie"[5], în zona localităţii Luni, în timpul unei retrageri forţate ca urmare a proceselor din Volterra, unde a fost cancelar pînă în 1471. Această apropiere indică faptul că fraţii Pollaiuolo au fost, în diverse ocazii, în contact cu umanişti capabili să îi informeze despre ceramica antică şi, mai în detaliu, despre vasele etrusce. Căci nu poate exista îndoială asupra naturii operelor vechi care se găsesc la Lunigiana. Această regiune din Carrara, cu toate că se afla în afara graniţelor vechii Etrurii, trecea de secole ca o aşezare a etruscilor[6]. Dante evocă aceste cariere fantastice care adăpostesc pe prezicătorul Aruni, într-un pasaj impresionant din *Infern* (XXV, 46 şi urm.).

Scanned with OKEN Scanner

Redescoperirea antichităților etrusce se efectua lent în cursul secolului al XV-lea. Toscanii, încetul cu încetul, își dădeau seama de originalitatea trecutului lor într-un mod mai pozitiv și mai savant. Mărturia cea mai interesantă — în același timp prin data, precizia sa și entuziasmul autorului — este celebrul pasaj consacrat de către Ristoro d'Arezzo, în cartea sa *Libro della composizione del mondo* (1282), vaselor născute din pământ și ascunse în pământ, care se găsesc în toată regiunea Arezzo[7]. Bogăția motivelor pictate sau sculptate (cele două categorii de vase erau deci reprezentate), este analizată cu precizie și ceea ce bătrînul autor subliniază sînt luptele de animale, scenele de vînătoare și de pescuit, vivacitatea expresivă a figurilor („tale ridea e tale piangea e tale morto e tale vivo..."); pe scurt nimic nu anunță mai bine voga curiozităților naturaliste ale artei toscane în jurul anilor 1450—1470, gravurile de animale care se devorează între ele și siluetele în mișcare. Ristoro evocă chiar motivul „spiritelor care zboară prin aer sub formă de copilași goi, purtînd ghirlande cu diferite fructe", adică putti purtători de ghirlande, gata să-și reia locul în arta toscană. În jurul anului 1460 toate aceste teme ale vitalității animale se observă cum se răspîndesc în pictură și în gravură cu faimoasa bătălie a nudurilor a lui Antonio Pollaiuolo (1460—1462); luptele de lei și de dragoni, scenele de vînătoare care derivă probabil din compozițiile pierdute ale lui Uccello și ale lui Pesellino[8], constituie obiectul unei mode insistente. Mai mult acesta este momentul în care toată atenția cade pe exigențele conturului și posibilitățile liniei cu inflexiuni clare pentru a caracteriza personajul; ceea ce are ca efect redarea importanței siluetei și profilului anatomic și conferă un interes de actualitate definirii „liniei expresive" consacrată de Pliniu în legătură cu Parrhasius. Această noțiune stimulentă și puțin misterioasă a liniei învăluitoare ca mijloc complet de reprezentare avea avantajul de a plasa un ilustru precedent antic la originea unei formule stilistice, căruia

Scanned with OKEN Scanner

toţi istoricii consimt să-i atribuie iniţiativa lui Antonio Pollaiuolo[9].

Teoria originilor picturii, pusă la punct după textele clasice de către umaniştii toscani, pare într-adevăr să conţină sub numele de pictură primitivă o referinţă la picturile de pe vase. La începutul celei de a doua cărţi a *Tratatului de pictură* Alberti nu scapă ocazia să amintească faptul că *i nostri Toscani antiquissimi furono in Italia maestri in dipingere peritissimi**. Aparent aceasta nu este decît o frază inspirată din Pliniu (*Hist. nat.*, XXXV, 17, 18); dar ea nu era poate atît de lipsită de referinţe concrete pe cît s-a presupus în general şi pare posibil să vedem în ea o aluzie la pictorii de vase într-un fragment unde, pentru a completa indicaţiile lui Alberti, Landino precizează că, la origine, pictura era făcută dintr-o singură linie, apoi „dintr-o singură culoare, de unde termenul de monocromata", ceea ce indică într-adevăr la Pliniu (XXXIII, 117....), la care cuvîntul este împrumutat, o pictură în două tonuri: negru pe alb, sau alb pe negru[10]. Se atribuiau într-adevăr etruscilor nu doar vasele în relief, familiare tuturor locuitorilor din Arezzo, dar şi toate vasele cu personaje roşii de proveniență greacă. Fără nici o îndoială că ele intrau ca antichităţi toscane în colecţiile mediceene[11]: arta etruscă este înţeleasă în sens larg, ceea ce conferă şi mai multă greutate referinţei.

Curiozitatea pentru „antichităţile etrusce" devenise efectiv destul de vie în a doua jumătate a secolului şi, în mod particular, în cercul lui Lorenzo. În această privinţă posedăm o mărturie precisă. Bunicul lui Vasari, Giorgio, era olar la Arezzo *avînd un interes constant pentru vasele antice din pămînt aretin; în epoca în care Arezzo îl avea ca episcop pe messer Gentile, Giorgio a regăsit maniera de a obţine tonurile roşii şi negre*.... S-au făcut atunci, la intrarea oraşului, săpături din care au ieşit la iveală patru vase; cu ocazia unei vizite a lui Lorenzo Magnificul la Arezzo, *Giorgio i-a fost pre-*

---

* vechii toscani au fost în Italia maeştri extrem de pricepuţi în pictură.

zentat de către episcop și le-a oferit prințului. Episcopul despre care este vorba este Gentile de Becchi care a fost, împreună cu Ficino, preceptorul lui Lorenzo; episodul trebuie să se situeze în jurul lui 1475[12]. Toată lumea știa că Lorenzo era amator de vase antice. Timp de douăzeci de ani noutățile interesante au fost în mod regulat destinate tînărului prinț sau prietenilor săi umaniști[13]. Din cauza neputinței de a regăsi cu precizie piesele și de a data intrarea lor în colecția florentină, este aproape imposibil să se indice exemplele pe care această mișcare de interes le-a pus sub ochii notabililor și ai artiștilor. Ceramica antică — greacă și etruscă — intra în secolul al XV-lea în orizontul artistic al florentinilor.

Nu mic era interesul pentru piesele de sculptură, urne, ciste sau statuete, care erau considerate „etrusce"; Vasari nu va ezita să plaseze vasele cu relief zise aretine printre sursele reliefului „aplatizat" *(stiacciato)* practicat de către moderni pe urmele lui Donatello[14]. Este posibil ca recurgerea la această tehnică particulară să fi fost sugerată lui Donatello de anumite piese din muzeul lui Cosimo; el le-a dat totuși o întrebuințare mai complexă decît ceea ce se poate observa în reliefurile antice. Mai mult, putem să ne întrebăm dacă în folosirea anumitor motive artistul nu a dorit „să facă etrusc", de exemplu, în tronul cu capete de sfincși al *Fecioarei* din Padova, atît de asemănător cu cel al celebrei statui cinerare de la Chianciano[15], în anumiți „putti" dansatori cu brațele ridicate, care se regăsesc în ornamentele vaselor[16], și poate în anumite tipuri umane[17].

În plus Toscana dispunea, într-o anumită măsură, de „surse antice", comparabile — pentru imaginații excitate de amintile istorice și exaltate de cunoașterea textelor familiare umaniștilor — cu cele din casa de aur a lui Nero, sau cu acele grote de pe Esquilin, care vor fi descoperite chiar la sfîrșitul secolului al XV-lea. Un număr considerabil de morminte etrusce fuseseră vizitate, săpate și jefuite în cursul secolelor. Dar în secolul al XV-lea este celebrat misterul și grandoarea lor.

Scanned with OKEN Scanner

Într-un poem adresat lui Francesco Filelfo (1454), L. Vitelli face astfel elogiul colinei și palatului subteran de la Corneto care nu este altul, după el, decît palatul lui Corythus menționat în *Eneida*: *Sunt immensa albis exausta palatia saxis* și unde sub Inocențiu al VIII-lea au fost degajate elemente noi[18].

Te afli acolo în vecinătatea celui mai important loc pentru arta etruscă: Tarquinia. Cronica arheologilor a reținut descoperirile de hipogee ca de pildă mormîntul zis al catîrcii, lîngă Sesto Fiorentino, în 1494 (aceasta este data consemnată de un „graffito" pe impostul din dreapta de la intrarea în cella) și, ceva mai tîrziu, în 1507, la Castellina del Chianti[19].

Într-un desen din Arhivele Buonarroti s-a crezut că se descoperă o copie a lui *Hades* din Tomba dell'Orco de la Tarquinia: un chip bărbos sub un enorm cap de animal. Dar în frescă este vorba de un lup, iar în desen de un mistreț; mai curînd trebuie să ne gîndim la cîteva portstindarde romane de tipul celor care se văd pe coloana lui Traian[20]. În schimb, într-un carnet de călătorie, culegere de crochiuri datînd în majoritate din 1491 pînă în 1495, din care rămîn douăzeci de pagini (Uffizi), Francesco di Giorgio a notat, în trecere la Chiusi, relieful unei urne funerare etrusce al cărui original nu a fost găsit, dar al cărei stil indică suficient de bine originea[21].

Aluziile la grandoarea artei etrusce nu lipseau, în texte, în care florentinii îi acordau întotdeauna o parte teoretică considerabilă. Alberti, în al său *Tratat de arhitectură*, declară că „(Această artă)... de mult timp își avea reședința sa în Italia, în principal printre locuitorii din Chiusi (acum florentini), care, între lucrurile admirabile care se citesc despre regii lor, excelau în construirea de labirinturi, morminte și temple folosite de vechii locuitori ai acestei țări". (VI, 3, trad. Jean Martin); și el descrie altundeva (VIII, 3) uimitorul mormînt al lui Porsenna „lîngă orașul Chiusi, mormînt înalt de cincizeci de picioare la baza căruia exista un la-

Scanned with OKEN Scanner

birint... și pe deasupra se ridicau cinci mari piramide și anume patru la cele patru colțuri și o alta la mijloc." În același moment Filarete citează și el labirintul gigantic al lui Porsenna „care, după Varron, se găsea în Toscana" și care, ca mausoleul Artemisei, a făcut parte din acele edificii colosale a căror glorie este atestată și din care nu a rămas nici o urmă[22].

Mitul „etrusc" era deci întreținut de erudiții din secolul al XV-lea. Ceva mai tîrziu Vasari va reuni toate aceste tradiții și va adăuga referirea la descoperiri recente, ca cea a himerei din Arezzo, înscriind din oficiu între analiza sumară a artei grecești și cea a artei romane, un punct de vedere substanțial despre antichitățile etrusce. Este amintită mărturia lui Alberti, „labirintul" lui Porsenna cu ale sale „chipuri în semi-relief", vasele aretine roșii și negre cu figuri, statuile găsite la Viterbo în 1493. Prin paragraful respectiv înțelegea să pună în valoare o tradiție „națională", dar ea fusese valorificată în acest sens în timpul lui Lorenzo[23]. Un mic fapt subliniază atașamentul toscanilor față de marile nume ale istoriei etrusce; în timpul unei șederi la Arezzo, Andrea Sansovino a modelat pentru Montepulciano „o mare statuie a regelui Porsenna, care era remarcabilă"; Vasari își amintea să o fi văzut[24].

Nu vom pretinde, la fel ca Ruskin, că moștenirea etruscă s-ar fi trezit deodată după secole de somn pentru a inspira poezia infernală a lui Dante, apoi vitalitatea exuberantă sau neliniștită a unor artiști din Quattrocento. Era însă clar că la nivelul popular al legendelor — cărora le poate fi ecou poemul lui Vitelli — și la nivelul „umanist" al marilor perspective istorice — Alberti — o anumită conștiință a trecutului etrusc și a singularității sale începuse să se manifeste în Quattrocento. „Muzeul etrusc" se naște cu începutul; interesul pe care pare să-l manifeste pentru el Antonio Pollaiuolo sau Donatello nu este deci ieșit din comun.

Se poate pune de altfel aceeași problemă în legătură cu un anumit număr de artiști de la sfîr-

Scanned with OKEN Scanner

şitul secolului al XV-lea şi mai întîi relativ la pictorul „bizar" (acesta este cuvîntul lui Vasari) care a fost Piero di Cosimo; el compuse pentru Francesco del Pugliese (în jurul lui 1495) o suită de evocări ale vieţii primitive plină cu lupte fantastice, cu centauri şi fauni. Într-una din ele, *Întoarcerea de la vînătoare*, peisajul desfăşoară un braţ de mare traversat de două nave redate cu o surprinzătoare exactitate arheologică; trebuie să presupunem că pictorul a privit vase arhaice greceşti, adică „etrusce"[25].

Reliefurile lui Bertoldo de la palatul lui Bartolomeo Scala (c. 1490) oferă, de asemenea, motive cu o linie accidentată şi violentă şi însăşi tratarea formelor prezintă un aspect „aplatizat" care ne conduce la întrebarea dacă acest sculptor oarecum deosebit nu ar fi dorit să imite unele sarcofage etrusce[26]. Nu mai puţin demn de remarcat este faptul că găsim — transpus într-un stil de siluetă elenistică — chipul demonului chthonian cu şerpi, înfăţişare care pare tipic etruscă, pe friza de la Poggio a Cajano (c. 1485)[27].

Leonardo da Vinci îşi petrecuse copilăria în valea Arnoului. S-a vorbit despre atavism etrusc în legătură cu anumite trăsături ale vechii civilizaţii toscane, ca scrierea inversată de la dreapta la stînga, cercetările de hidraulică, atenţia acordată zborului păsărilor, gustul pentru modelaj şi bronz, cu excluderea pietrei[28].

Zîmbetul „arhaic" este considerat mai degrabă ca o reînviere sau un împrumut[29]. Dar există poate date mai precise: se observă, în opera de tinereţe, abundenţa de reprezentări animale şi, în mod particular, lupte între animale sălbatice şi dragoni fantastici şi, îndeosebi, faptul că prima lucrare a lui Leonardo fusese acest chip de Meduză pe care tatăl său a socotit-o aptă de a o duce amatorilor florentini: nu poate fi vorba aici decît de o invenţie „în manieră antică", inspirată de un model etrusc, probabil vreun antefix cu o mască de gorgonă[30]. Motivul era la modă: se regăseşte, adaptat fără îndoială începînd de la armurile romane pînă

la cuirasele modelate de Verrocchio[31]. Trebuie văzută, fără îndoială, o reconstituire a stilului etrusc în straniul mausoleu de formă conică, cu camere de hipogeu (Luvru), a cărui structură și îmbinare a bolților amintesc limpede de tumulii de la Cerveteri și de la Vulci. Dar desenul este destul de rece, nu este trasat cu mîna stîngă și atribuirea acestuia lui Leonardo este pe bună dreptate contestată; ne gîndim mai curînd la Francesco di Giorgio, dar nu putem deloc ezita în ceea ce privește sursa sa de inspirație[32].

Mediile romane, la sfîrșitul secolului al XV-lea, multiplicau eforturile pentru restaurarea semnificației imperiale a orașului și primele muzee care au fost acolo create, ca cel de pe Capitoliu sub Sixt al IV-lea, erau în slujba mitului Romei[33]. Umaniștii toscani se străduiau să devieze în beneficiul Florenței marea idee „națională" (adică romană). De unde, în epistola celebră a lui Poliziano *De civitatis florentinae origine*, spre exemplu, o anumită discreție asupra originii etrusce; ea nu face aluzie decît la cunoștințele de prezicătoare ale nimfei Faesula (Fiesole)[34]. Nu toți umaniștii erau sensibili la „mitul etrusc"; el se dezvolta, totuși, căci îi găsim manifestarea completă, douăzeci de ani mai tîrziu, în împrejurări deosebit de semnificative. În septembrie 1513, după alegerea lui Leon al X-lea, Giuliano de Medici a fost invitat la Capitoliu, cu un fast excepțional, pentru a primi titlul de cetățean roman. Opuscule și scrisori au descris ceremoniile care au marcat o dată în istoria teatrului, căci o sală de mari dimensiuni (33 m ×27 m și 15 m înălțime) a fost special ridicată de Antonio da Sangallo și decorată în fațadă și pe laturi cu multiple panouri împodobite de Peruzzi, comanditarul fiind Tommaso Inghirami. Ori, tema acestui decor a fost în întregime concepută în funcție de istoria etruscă și de epistolele în care, după Titus Livius, acest popor a intrat în contact cu Roma, adică strămoșii lui Giuliano cu fondatorii Capitoliului.

Scanned with OKEN Scanner

Aluziile transparente la prezent nu lipseau şi inscripţii le subliniau:

Foedus a populo romanm cum Hetruscis,
*Tarquinius hetruscus Romae regnat**

nici menţiunea originalităţii vechilor toscani:

Augurum disciplina hetruria Romam invecta.
*Roma liberi eruditendi in Hetruriam mittuntur.***

În aceste reconstituiri istorice, de exemplu pe faţada în care erau văzuţi Enea şi etruscii, Porsenna şi Mucius Scaevola, întîlnirea celor două popoare la Caere..., costumele, tipurile, atitudinile trebuiau să precizeze diferenţa între etrusci şi romani. Aceste tablouri implicau modesta „arheologie etruscă" care se definise încet în cursul secolului al XV-lea[35].

Cei care se legară de ea cel mai mult par a fi fost eruditii din Viterbo[36]. Egidio da Viterbo, admirator entuziast al lui Ficino în tinereţea sa şi cel mai eminent reprezentant al platonismului la Roma, sub Iuliu al II-lea şi Leon al X-lea, elaborase proiectul de a scrie o *Istorie a Etruriei*. În *Historia XX saeculorum* pe care o termină singur, locul rezervat etruscilor în evoluţia umanităţii este de o amploare excepţională: ei au venit din Chaldeea pentru a aduce civilizaţia în Italia; istoria lor este paralelă cu cea a Israelului, acei Lucumoni *divinarum rerum interpretes**** fiind asemănători patriarhilor; Ianus este contemporan lui Noe, Iason lui Moise. Hercule a fundat la ei o puternică dinastie (un Hercule italic deosebit de eroul grec) şi sub această dinastie Etruria a strălucit peste univers, înainte de a da naştere prin Roma, fiica lui Italus, unei noi puteri istorice[37]. Marele efort al etruscilor a fost religios, ceea ce

---

* Tratatul făcut de poporul roman cu etruscii / Etruscul Tarquinius domneşte la Roma

** Învăţătura etruscă a augurilor a fost adusă la Roma / De la Roma copiii care trebuiau să înveţe sînt trimişi în Etruria.

*** interpreţi ai semnelor divine.

permite afirmaţia: *Tyrreni imperio, cultu, religione, divinarum humanarumque scientia fuisse universo orbi terrarum admirabiles** (f. 31); în clipele dificile papa era văzut refugiindu-se în Toscana „ca în eterna locuinţă protectoare a religiei" (f. 200). Acceptînd etimologia, de altfel propusă din antichitate şi reluată de Annius da Viterbo, care face să derive Tyrrenius din *turris*, Egidio nu ezita să spună că un turn înalt ridicat pe Sfîntu Petru la Vatican aminteşte aceste origini (f. 121)[38].

El ştiuse să dezvolte, în interiorul neo-platonismului său, curiozităţi precise despre Cabbala şi scrierile hieroglifice. I se adaugă acolo această importantă intervenţie în sensul acelui „etruscan revival", unde el se întîlneşte o dată în plus cu florentinii[39].

NOTE

1. A. SABATINI, *Antonio e Piero del Pollaiuolo*, Florenţa, 1944, p. 32 şi urm.; B. BERENSON, *The Drawings of the Florentine Painters*, ed. a 2-a, Chicago, 1938, vol. I, p. 24. Frescele nu au fost redescoperite decît la sfîrşitul secolului trecut (1897): MARY LOGAN, *Chronique des Arts*, 1897, p. 343—4, şi C. CARNESECCHI, în *Arte e Storia*, XIX (1900), p. 64.
2. C. CAROCCI, *Dintorni di Firenze*, Florenţa, 1881, p. 239. FICINO îl menţionează pe Jacobus Lanfredinus în mai multe scrisori, *Opera*, p. 761, 835 şi îl menţionează pe Antonio printre elevii săi, p. 937. Gaye (I, p. 341) a publicat o scrisoare celebră a lui Lorenzo către Giovanni Lanfredini, pe atunci ambasador pe lîngă Vatican, din 12 noiembrie 1489, în care este vorba de convorbirile cu A. Pollaiuolo (care, cum a stabilit L. D. Ettlinger, art. cit., *supra*, p. 14, nu privesc, după toate aparenţele, mormîntul lui Sixt al IV-lea); despre admiraţia lui Lorenzo pentru artist, *supra*, introd., p. 14 şi urm.
3. F. R. SHAPLEY, „A student of ancient ceramics, Antonio Pollaiuolo", în *The Art Bulletin*, II (1919), p. 78—86.
4. M. PALLOTTINO, *Tarquinia*, Roma, 1937 şi *La peinture étrusque*, Geneva, 1952, p. 45—53 şi 76. Corespondenţa lui Ivani în timpul serviciului său la Volterra (1466—1471), şi în anii următori, a fost publicată de L. M. Ferrari, „Antonio Ivani a Volterra", în *Rassegna*

* ...că tirenienii au fost demni de admirat de tot globul pămîntesc prin putere, prin civilizaţie, prin religie, prin cunoaşterea lucrurilor divine şi omeneşti.

Scanned with OKEN Scanner

Volterrana, XXXII (1965), p. 22 și urm.; ea nu conține nimic despre subiectul nostru. Dar J. R. SPENCER a publicat: *Volterra, 1466*, în A. B. XLVIII (1966),I, p. 95 și urm.

Ivani avea un simț arheologic destul de dezvoltat pentru a da o interpretare nouă a teatrului (după el, un amfiteatru) și a așezării de la Luni (scrisoare către Niccolo Michelozzi, 1472) și să facă o săpătură pe locul mănăstirii San Venanzio la Ceperana (scrisoare către Antonio Medusei, 15 iulie 1473). Vezi: G. SFORZA, „Gli studi archeologici sulla Lunigiana e i suoi scavi dal 1442 al 1800", în *Atti e memorie della R. deputazione di storia patria per le provincie modenesi*, VII (1895), p. 81 și 90; citat de R. WEISS, *The Renaissance discovery of classical antiquity*, 1969, reed. Oxford 1973, p. 116 și 189. Același savant menționează p. 111 o altă cercetare a lui Ivani cu o eroare asupra datei scrisorii către Leonardo Tobalio: Ivani născut în 1430, nu îi poate scrie colegului său în 1442; trebuie citit: 1472.

5. E. MUNTZ, *Les précurseurs*, *op. cit.*, p. 136; A. CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, p. 38, n. 64.
6. C. PROMIS, *Dell'antica città di Luni*, Marsa, 1857.
7. NANNUCCI, *Manuale del primo secolo della letteratura italiana*, Florența, 1858, vol. III, p. 201. J. VON SCHLOSSER, „Über einige Antiken Ghibertis", în *Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des All. Kaiserhauses*, Viena, XXIV (1903), p. 125 și urm., reluat în: *Leben und Meinungen*, *op. cit.*, III.
8. A. M. HIND, *Early Italian engraving*, vol. I, Londra, 1938. M. SALMI, *„Riflessioni sue Paolo Uccello"*, în *Commentari*, I (1950), p. 29 și urm.
9. PLINIU, *N.H.*, XXXV, 67—69. Vezi: BIANCHI-BANDINELLI, „Piccoli problemi da risolvere, I, Parrasio: linea, spazio, volume", în *Critica d'arte*, III, (1938) nr. 13, p. 4 și urm. C. L. RAGGHIANTI, „Storia d'un problema critico", în *Commentari di Critica d'Arte*, Bari, 1946, p. 174 și urm.
10. ALBERTI, *Della pittura*, ed. L. MALLE, Florența, 1952, p. 78 (unde nota 1 ni se pare contestabilă); A. CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, p. 187, n. 25. Despre textele antice care întreținеau amintirea Etruriei: G. BUONAMICI, *Fonti di Stori Etrusca tratte dagli autori classici*, Florența, 1939.
11. E. MUNTZ, *Les collections*, *op. cit.*, p. 57.
12. VASARI, ed. Milanesi, vol. X, p. X. Gentile a fost desemnat pentru scaunul din Arezzo în 1475; Giorgio Vasari a murit în 1482.
13. Astfel GORI, *Storia antiquaria etrusca*, Florența, 1749, p. cxcviii, relativ la o statuie găsită la Pistoia și adusă imediat lui Lorenzo.
14. VASARI, *Introd. della scultura*, cap. X: „Di questa sorte se ne'visto nè vasi antichi aretini assai figure, maschere, ed altre storie antiche, e similmente nei cammei antichi e nelle monete."

Scanned with OKEN Scanner

15. C. A. MILANI, *Il R. Museo Archeologico di Firenze*, Florența, 1912, p. 234; Catalog: *Mostra dell'arte e della civiltà etrusca*, Milano, 1955, nr. 33; *Art et civilisation des Etrusques*, Paris, 1955, nr. 260.
16. De ex. *Putto cu tamburina* (Berlin), L. PLANISCIG, *op. cit.*, pl. 53 și tînărul dansator folosit ca toartă la un vas de bronz: *Mostra*, nr. 351, dar acesta este mai ales apropiat, prin jocul picioarelor, de un *Orfeu* realizat de BERTOLDO: W. V. BODE, *op. cit.*, p. 92.
17. R. BLOCH, *Le mystère étrusque*, Paris, 1956, p. 214, apropie capul *Sfîntului Gheorghe* de *Caput Malvolta* de la Vei.

    H. W. JANSON, *op. cit.*, p. 146, apropie anumite divinități înaripate etrusce de *Athys Amorino*.
18. F. WEEGE, *Etruskische Maleret*, Halle/Saale, 1921, cap. VI. Autorul se întreabă dacă acest palat al lui Corythus nu este sala descoperită sub Inocențiu al VII-lea, menționată de Dennis și gravată în secolul al XVIII-lea sub numele de „tomba della Mercareccia".
19. P. DUCATI, „La ricerca archeologica dell'Etruria, cenni storici", *Atena e Roma*, XVI (1913), p. 277—305.
20. E. PETERSEN, „Eine antike Vorlage Michelangelos", în *Zeitschrift für bildende Kunst*, LXI (1898), p. 294 reluat de F. Weege.

    Decorul care se află printre alte crochiuri, din care un profil feminin a fost publicat de K. FREY, *Die Dichtungen des M. A.*, Berlin (1897), p. 385, care ar fi văzut acolo cu plăcere un fel de auto-portret în fața lui Vittorio Colonna.

    L. GOLDSCHEIDER, *Michelangelo's Drawings*. Londra (1951), p. 177, nr. 13, a contestat atribuirea (desenul ar fi de Montelupo) și interpretarea: el are, după toate aparențele, dreptate în ceea ce privește al doilea punct, dar nu în cazul primului, căci desenul se află pe o pagină cu poeme (cod. XIII, fol. 4—6) și nu poate fi decît de Michelangelo.
21. Uffizi, *Disegni architettonici*, nr. 335, V°; cf. W. BOMBE, „Chiusi", în *Der Cicerone*, II (1910), p. 124—5; A. S. WELLER, *Francesco di Giorgio*, *op. cit.*, p. 267.
22. FILARETE, *Tratat über die Baukunst*, ed. W. von O. Ettingen, Viena, 1890, p. 61 și 180; Pliniu este cel care, *Nat. hist.*, XXXVI, 13 îl citează pe Varron.

    Arhitecții imaginativi de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea se vor interesa de mormîntul fabulos: E. KAUFMANN, în *The art Bulletin*, XXXI (1949), p. 130, fig. 10.
23. VASARI, *Proemio delle Vite*, ed. Milanesi, I, p. 220; labirintul lui Porsenna trebuie să fie căutat printre mormintele circulare de la Vetulonia (vestigii la Muzeul arheologic, Florența).
24. VASARI, *Vita di Andrea da Monte S. Savinio*, ed. C.L.R., II, 227.

Scanned with OKEN Scanner

25. E. PANOFSKY, „The early history of man in two cycles of paintings by Piero di Cosimo", în *Studies in Iconology*, New York (1939), p. 52, nr. 55.
26. Vezi *infra*, p. 277 urm.
27. Vezi *infra*, p. 224.
28. G. CALVI, „Abbozzo di un capitolo introduttivo ad una storia della vita e delle opere di Leonardo da Vinci", *Raccolta Vinciana*, XIII (1928—1929), p. 6—7.
29. Despre zîmbet, *infra*, p. 434 urm.
30. Ca, de exemplu: *Mostra etrusca*, nr. 297.
31. L. PLANISCIG, *Verrocchio*, Viena, 1941, pl. 37 și 39.
32. Luvru, nr. 2386 (Vallardi, 182), publicat și comentat de J. P. RICHTER, *The literary works of Leonardo da Vinci*, ed. a 2-a, Londra, 1939, vol. II, pl. XCVIII și p. 44—45; A. SARTORIS, *Léonard architecte*, Paris, 1952, p. 120.

    Împotriva atribuirii lui Leonardo: A. VENTURI, *L'Arte*, XLII (1939), p. 167—173 și A. S. WELLER, *Francesco di Giorgio*, Chicago, 1943, p. 276, n. 115.
33. Vezi F. SAXL, *Lectures*, Londra, 1957, vol. I, p. 200 și urm.; *infra*, p. 454 urm.
34. POLIZIANO, *Epistolarum Libri*, XII, cartea I, scrisoarea 2. Această scrisoare a fost studiată de N. RUBINSTEIN, *Il Poliziano e la questione delle origini di Firenze*, în *Il Poliziano e il suo tempo. Atti del IV Convegno internazionale di Studi sul Rinascimento*, Florența, 1957, p. 101—110. Găsim numeroase indicații fabuloase, în schimb, despre perioada pre-enneană (adică pre-romană) din Italia în F. VILLANI (către 1381—2); G. CALO, *Filippo Villani e il libro de origine civitatis florentinae*, Rocca S. Casciano, 1904, p. 91 și urm.
35. H. JANITSCHEK, „Das Capitolinische Theater von Jahre 1513", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, V (1882), p. 259 și urm. Legăturile vechi au fost republicate; cele ale lui P. PALLIOLO FANESE, *Le feste pel conferimento del patriziato a Giuliano e Lorenzo de Medici*, de către Guerini, Bologna (1885) și cele ale lui M. A. Altieri de către L. Pasqualucci, Roma (1881). VASARI menționează panourile și îndeosebi „prospettiva ovvero scena di una commedia"*, ed. Milanesi, IV, p. 595 și ed. C.L.R., II, p. 257. (Vezi A. BRUSCHI și F. CRUCIANI, *Il Teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Milano, 1968).
36. Promotorul acestei „etruscologii", destinată să exalte rolul antic al lui Viterbo, fusese Fra Giovanni Nanni, falsificatorul umanist cel mai notoriu la sfîrșitul secolului al XV-lea: K. GIEHLOW, „Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance", în *J.W.*, XXXII (1915), p. 40; *infra*, p. 454.

---

* „perspectiva sau scena unei comedii"

Scanned with OKEN Scanner

37. *Hi rem thyreniam ita auxere ut non Italiam modo possiderent sed maritima etiam ditione politi Thyrreniam a se dicerent et quasi orbi terrarum jura darent nomenque aeternum gentibus nationibusque relinquerent** (vol. 6), citat de G. SIGNORELLI, *Il Card. Egidio da Viterbo agostiniano, umanista e reformatore* (1469—1532), Florența, 1929, cap. XI și p. 213, n. 21.

38. G. SIGNORELLI, *op. cit.*, p. 115 și p. 214, n. 24. Alte afirmații concordante (1502) despre „știința religioasă" a etruscilor, citate p. 133 , n. 45. Despre platonismul entuziast al lui Egidio da Viterbo: E. GARIN, *La Filosofia*, Milano, 1947, vol. I, p. 328—329.

39. „Hiper-toscanismul" erudiților din secolul al XVIII-lea îi va face să reia aceste teme ale Renașterii: astfel G. LAMI, *Lezioni di antichitá toscane*, Florența (1766), vol. I, susține în a 3-a lecție originea etruscă a Templului lui Marte și în a 6-a lecție, ideea că arhitecturile antice ale Florenței „non erano riscontri per provare o arguire che la Città fosse state da Romani edificata, ma che anzi confermavano la mia opinione che ella fosse veramente d'origine etrusca". Aceasta ar fi adevărat, îndeosebi despre turnuri,** „...alcune porzioni, o pezzi o reliquie di certe Torii, le quali in Firenze ancor fin oggi susistono, mostrano d'essere etrusche e di etrusca architettura"***.

---

* Aceștia au mărit așa de mult stăpînirea tireniană încît stăpîneau nu numai Italia, ci împodobiți cu autoritatea maritimă, numeau marea Tireniană după numele lor și dădeau legi aproape întregului glob pămîntesc și lăsau un nume veșnic neamurilor și popoarelor.

** nu erau indicii pentru a proba sau susține că Cetatea ar fi fost construită de Romani, ci dimpotrivă, existau indicii care confirmau opinia mea că ea era cu adevărat de origine etruscă".

*** „...anumite porțiuni, bucăți sau rămășițe ale anumitor turnuri ce subzistă la Florența pînă în ziua de astăzi, arată a fi etrusce și de arhitectură etruscă."

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul V

Bustul lui Platon

Conform unui pasaj celebru din Valori, Lorenzo visa de mult timp la un portret al lui Platon și a fost pentru el o mare fericire să primească din mîinile unui anumit Gerolamo Roscio din Pistoia un bust al filosofului „descoperit chiar în ruinele Academiei“[1]. O copie a acestei lucrări prețioase se afla, fără îndoială, la Careggi, căci o legendă răuvoitoare, de origine savonaroliană, pretinde că Ficino aprinsese în fața imaginii venerate o lampă de sanctuar[2]. Această lucrare, considerată ca una din cele mai prețioase din acele „anticaglie“ mediceene, era întruchiparea noii Academii. Dar ea nu avea valoarea din imaginație; piesa nu putea să fi fost găsită în grădinile lui Academos, cărora li se cunoștea locul; era vorba, fără îndoială, mai curînd decît despre un fals, de o replică de epocă romană, abuziv (probabil fraudulos) identificată cu originalul unei piese faimoase, bustul sculptat de către Silanion[3]. În urma jafului din 1494, a risipirii colecțiilor mediceene, a abandonării vilei lui Ficino de la Careggi istoria i se urmărește cu greutate. *Platonul* Medicilor este semnalat în colecția lui Fulvio Orsini, apoi în cea a lui Gori; el ar fi trecut apoi la Universitatea din Pisa, de unde ar fi venit, în sfîrșit, la Uffizi[4]. Putea fi văzut nu de mult, la palatul Medici, un cap antic pus pe un soclu și prevăzut cu inscripția greacă: Πλάτων. O altă lucrare de același tip se află de multă vreme în sala inscripțiilor la Uffizi[5]. Printre aceste bus-

turi trebuie căutat *Platon* al lui Lorenzo. Tipul acceptat în Renaştere este cel al unui bătrîn bărbos; Fulvio Orsini a confirmat, într-un mod destul de riscant, acest lucru, graţie inscripţiei de pe o gemă. O serie de busturi olimpiene, de la Dionysos la Hermes, au putut fi astfel botezate Platon[6]; acesta este cazul exemplarelor florentine conservate.

Umaniştii florentini căutau, înainte de toate, semnificaţia „etică" a personajului, pentru a cărui punere în relief tradiţia îl lăuda îndeosebi pe Silanion[7]. În a sa *Vita Platonis* Ficino aminteşte, după biografiile antice, că filosoful era „de o prestanţă măreaţă şi deosebit de robust... şi că numele său venea de la umerii săi largi, de la fruntea sa mare, de la apariţia sa splendidă"[8]. Tema „marelui Platon" este frecventă în evocările literare ale vremii; astfel Verino descrie, la începutul poemului său teologic *Paradisus*, un personaj cu ochii strălucitori, *quique humeris late longe supereminet omnes**[9]. Într-un curios fragment din al său *Convito* Dante îl înfăţişase pe Platon ca tipul ideal de bătrîn; el încarnează acest tip şi fizionomia sa îi exprimă toate virtuţile. Exemplar perfect al naturii umane, el a trăit, după *De Senectute*, optzeci şi unu de ani (9 ×9), ceea ce defineşte durata exactă a vieţii; dacă Cristos nu ar fi fost crucificat în apogeul curbei vîrstei şi dacă el ar fi urmat-o pînă la moartea normală, el ar fi trăit, afirmă Dante, pînă la aceeaşi vîrstă ca Platon[10]. Trebuia deci căutat în imaginea lui Platon tipul de Înţelept împlinit conform regulilor „fizionomiei". În acest caz Ficino nu putea decît să-l confirme pe Dante. Dar nu rezulta doar o confuzie asupra „portretului" maestrului Academiei; se ajunge chiar la substituirea busturilor antice cu o reprezentare modernă, sau cel puţin la satisfacţia unui curios compromis.

În concurenţă cu imaginea antică se răspîndea, într-adevăr, în Quattrocento, un tip „contemporan" al Înţeleptului, inspirat de personalităţile în care se părea că idealul filosofic retrăieşte

---

* şi care se ridică cu mult deasupra tuturor cu umerii.

Scanned with OKEN Scanner

cel mai bine. Aristotel, în a doua jumătate a secolului al XV-lea, primise astfel chipul unui „mag", conform înfățișării anumitor greci moderni, sectanți ai Stagiritului și, mai precis, al lui Manuel Crisoloras[11]. O tabletă de bronz, adeseori copiată, de la muzeul din Brunswig, îl înfățișează pe acest Aristotel cu bonetă și capișon, a cărui barbă lungă, amestecîndu-se cu părul, coboară pe umeri și pe piept[12]. El reprezenta admirabil ceea ce se înțelegea în Quattrocento prin „demnitatea cunoașterii"; această imagine majestuoasă trebuia să-i fi reținut atenția lui Leonardo și poate să-i fi servit drept model pentru pieptănătura și fizicul său[13]. Atracția se pare să fi fost atît de puternică, încît nu a căutat să-l conceapă pe Platon însuși într-o manieră diferită. Această imagine de convenință se află, poate, la originea portretului ideal din „studiolo" din Urbino (muzeul Luvru), unde Platon, pletos, blond și buclat, are o înfățișare visătoare și sentimentală[14]. Mai ferm și conform modelului răspîndit prin plachetele de bronz, profilul lui Platon corespunde celui al lui Aristotel pe arcul triumfal al „Filosofiei", dintr-o pagină celebră din *Etica lui Nicomah*, ilustrată la Napoli puțin înainte de 1500[15]. La Florența miniaturiștii care ornamentau traducerile și tratatele lui Ficino și, îndeosebi, Attavante, nu au făcut nici un efort de imaginație: ei repetă silueta Înțeleptului cu bonetă, deseori înzestrat cu o barbă blondă, fără nici o particularitate „fizionomică" mai precisă. Cazul cel mai tipic este poate manuscrisul *Eneadelor*, ilustrat înainte de 1490 de Attavante, pe cheltuiala lui Filippo Valori. Dacă dăm crezare dedicației, acesta îl comandase spre decorare special pentru biblioteca sa: litera inițială prezintă portretul lui Ficino, busturile medalioanelor sînt figuri banale de profeți și filosofi în togă și cu bonetă[16].

Era necesar un serios efort pentru reînnoirea și precizarea imaginii poeților, savanților și înțelepților[17]. Cea a lui Platon se supunea, de secole, unei perspective ideale; evocat tradițional ca medic oarecum magician, profet al Trinității, pă-

Scanned with OKEN Scanner

rinte al metafizicii — ceea ce permite să fie plasat alături de Aristotel în tablourile în onoarea sfîntului Toma — Platon devine, la sfîrşitul secolului al XV-lea, „maestrul divinului"[18]. Soluţia va fi — ca în mai multe cazuri — adusă de Rafael; în *Şcoala din Atena* programul său chiar impunea o punere la punct a iconografiei înţelepţilor şi el căuta cu predilecţie „convenienza", acordul între fizionomie, atitudine şi spirit. Pentru Platon el ţine cont, în acelaşi timp, de modelul antic, adică de bustul mediceean, de unde trebuie să provină chelia şi profilul, de modelul modern care impune barba lungă şi părul lung şi împrumută de la Leonardo gestul-tip care conferă figurii elanul său şi unitatea sa[19].

NOTE

1. VALORI, *Laurentii Medices vita*, *op. cit.*, p. 17: „Platonis imaginem diu multumque desideravat. Hunc tandem in ipsis Academiae ruinis repertam quum a Hieronymo Roscio Pistoriensi accepisset, gaudio exultavit"; E. MUNTZ, *Les précurseurs*, *op. cit.*, p. 168; R. MARCEL, *Marsile Ficin*, Paris, 1958, p. 294.
2. Vezi A. DELLA TORRE, *op. cit.*, p. 640, nr. 3. Textul din *Vita Hieronymi Savonarolae* atribuit lui FR. BURLAMACCHI, Lucca, 1761, p. 77, care este sursa legendei, este reprodus în *Supplementum ficinianum*, II, p. 223: „Marsilio Ficino, Canonico del Duomo, che di continuo tenea una lampade accesa dinanzi all'imagine di Platone, tanto li era affezionato*." El ţine de un fragment în care se aminteşte atitudinea lui Ficino împotriva Dominicanului; critica sa a fost făcută de P. O. KRISTELLER, „Per la Biografia di Marsilio Ficino", în *Studies*, p. 191 şi urm.
3. Despre bustul lui Silanion, CH. PICARD, *Manuel...*, *op. cit.*, III (secolul al IV-lea), vol. II, Paris, 1948, p. 814–829. Problema a fost obiectul multiplelor puneri la punct; cele mai recente sînt cele ale lui R. BOEHRINGER, *Das Antlitz des Genius*, *Platon*, *Bildnisse und Nachweise*, Breslau, 1935 şi ale lui K. SCHEFOLD, *Die Bildnisse der antiken Dichter*, *Redner und Denker*, Basel, 1943, care observă: „Es ist tief bedeutsam, dass das erste Bild des neuen Stils das des Sokrates ist, nach

* „Marsilio Ficino, canonic al Domului, care permanent ţinea o lampă aprinsă în faţa imaginii lui Platon, atît de mult îl iubea".

Scanned with OKEN Scanner

einer schönen Vermutung aus dem Kreis Platos hervorgegangen, bei der Gründung der Akademie geweint. So musste notwendig das Meisterwerk des neuen Stils das des Plato werden"* (p. 36).

4. Prima etapă, după P. BELLORI, *Imagines veterum illustrium philosophorum, poetarum, rhetorum ac oratorum*, Roma, 1686, p. 27. Textul lui Gori, *Historia glyptografica praestantiorum sculptorum...*, Florența, 1767, I, p. XCIX. Se înțelege incorect că Orsini nu l-a reprodus în ale sale *Imagines et elogia illustrium...*, Roma, 1570 (cu gravuri de Lafréri) în locul unei geme.
5. Despre prima: J. J. BERNOULLI, *Griechische Ikonographie mit Einschluss Alexanders und der Diadochen*, München, 1901, vol. II, p. 18 și urm. (reprod. nr. 2, p. 21). Despre a doua: H. DÜTSCHKE, *op. cit.*, vol. III, nr. 393.
6. F. POULSEN, *Greek and roman portraits in English houses*, Oxford, 1923, p. 33, J. J. BERNOULLI, *op. cit.*, p. 18 și urm.
7. După o epigramă a lui Pliniu. De asemenea A. HEKLER, *Portraits antiques*, Paris, 1913, consideră capul silanian prea abstract (p. XXIV) și mai satisfăcător hermesul lui *Platon* (Vatican) și un cap (Copenhaga), pl. 22 și 23.
8. „Viața lui Platon" (cu horoscop) în epistola către Bandini, *Opera*, p. 763 și urm., Ficino adaugă: „Conatus sum... ideam philosophi platonicis coloribus pingere. Verum si Platonem ipsum in medium adduxissem ideam ipsam veri philosophi digitis ostendissem"**, punînd portretul în legătură cu „ideea" înțeleptului. Medalia lui Ficino nu cuprinde decît inscripția: *Platone*. (*Ficin et l'art*, III, concluzie, n. 31).
9. A. DELLA TORRE, *op. cit.*, p. 687.
10. *Convivio*, IV, 24. Despre cei 81 de ani (9×9) ai lui Platon, înțelept perfect, J. BIDEZ, *Platon et l'Orient*, Bruxelles, 1945, cap. I, p. 1 și urm.
11. F. STUDNICZKA, *Das Bildnis des Aristoteles*, Leipzig, 1900 și L. PLANISCIG, „Manuele Grisolara transformato in Aristotele", în *La Rinascita*, IV (1941), p. 218—226. Acest tip este deja „schițat" cu *Salomon* de pe poarta Paradisului (1440) cum a notat L. GOLDSCHEIDER, *Léonard de Vinci*, ed. fr., Paris, 1948, p. 22.
12. L. COURAJOD, *L'imitation et la contrefaçon* (1889), *op. cit.*; E. MOLINIER, *Les plaquettes* (1886), *op. cit.*; S. DE RICCI, *The Gustave Dreyfus collection, Reliefs and plaquettes*, *op. cit.*, p. 4, nr. 2, citează un frumos exemplar considerat „florentin".

---

* „Este foarte semnificativ că primul tablou al noului stil îl reprezintă pe Socrate, după o frumoasă presupunere provenită din cercul platonicienilor, dedicat fiind înființării Academiei. Astfel a trebuit ca capodopera noului stil să se tragă de la Platon."

** «Am încercat... să pictez cu culori platonice ideea de filosof. Dacă l-aș fi adus aici pe Platon însuși aș fi arătat cu degetul însăși noțiunea de filosof adevărat»

Scanned with OKEN Scanner

Tipul va fi reluat în ilustraţiile din strania *Civitas veri* a florentinului Bartolomeo DELBENE, scrisă înainte de 1585 şi publicată la Paris în 1609. F. A. YATES, *The french Academies of the Sixteenth Century*, *op. cit.*, pl. 8, p. III şi urm.

13. V. *infra*, p. 503. Cultul lui Platon apare şi în Italia de Nord; în 1470 există o statuie a lui Platon în curtea Ambrosianei, semnată şi datată de Gabriele de Rho, sculptor milanez: A. VENTURI, *Storia...*, vol. VI, *Scultura del Quattrocento*, Roma, 1908, p. 908.
14. C. 1475, atribuire probabilă lui Berruguete, vezi *infra*, p. 367 urm.
15. Vezi *infra*, p. 89.
16. A. DELLA TORRE, *op. cit.*, p. 622—4.
17. V. *infra*, p. 248—253.
18. R. KLIBANSKY, *The continuity of the platonic tradition during the middle ages*, Londra, 1939.
19. Despre acest Platon-Leonardo, *infra*, p. 501, 503.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul VI

Bronzurile lui Bertoldo

Bertoldo este o personalitate ştearsă, mai ales dacă este comparat cu Donatello care i-a fost maestru, cu Verrocchio, contemporanul său şi cu Michelangelo care, la vîrsta de cincisprezece ani, s-a aflat în legătură cu el. Se ştie puţin despre cariera sa; născut în 1440, el a lucrat spre 1460—1468 la amvoanele de la San Lorenzo cu Donatello. Era, ca şi acesta, specialist în bronz; dar nu a realizat niciodată vreo lucrare de anvergură, precum Antonio Pollaiuolo la Roma, sau Verrocchio la Veneţia. O scrisoare din 1479 dovedeşte că era prieten de-al lui Lorenzo; a rămas astfel pînă la moartea sa, în 1491. Activitatea sa era dublă: controla şi întreţinea colecţiile mediceene; compunea şi turna, pentru Lorenzo şi amicii săi, mici bronzuri, în cele trei genuri la modă: statuete, plăci comemorative, medalii[1]. El decoră către 1490 palatul lui B. Scala[2]. După B. Dei, „faceva sempre col magnifico Lorenzo cose degne“[3]. El ocupa astfel, în cercul mediceean, o poziţie centrală. Dacă ar fi avut mai multă anvergură şi autoritate, activitatea sa ar fi înlesnit înţelegerea exactă a trecerii de la muzeu la invenţie, de la umanism la artă, în timpul lui Lorenzo.

Florentinii nu erau singurii care iubeau micile lucrări în bronz. După 1460 se dezvoltase la Padova, sub impulsul lui Donatello, un fel de hiperclasicism: plăcile comemorative fine, ca cele ale lui Moderno pe teme antice şi păgîne, statuete şi

figurine de un naturalism minor în care, înaintea vigurosului Riccio se simte, către 1490, o inspirație care slăbește și tinde către bibelou[4]. Nu același lucru se petrece în Toscana: amintirea lui Donatello și exemplul lui Pollaiuolo introduc în sculptura în metal mai multă vivacitate; căutarea efectului ajunge adeseori pînă la confuzie, în clipa în care gustul impune preferința pentru dimensiunile mici. Acest stil ar fi de apreciat mai lămurit la Bertoldo, dacă reliefurile și plăcile comemorative în bronz ale sienezului Francesco di Giorgio nu ar dovedi o inspirație asemănătoare și o sensibilitate superioară celei a lui Bertoldo[5].

Relieful bătăliei (Bargello) care se găsea într-una din sălile palatului Medici, este singura lucrare de anvergură a lui Bertoldo, lucrare de meșteșug a cărei lipsă de unitate și de profunzime este evidentă.

Cu medaliile-portrete foarte numeroase, al căror revers este în general prevăzut cu alegorii complicate, Bertoldo pare să se fi specializat în fabricarea de statuete, de plăci de ornament și de medalioane rotunde (65 mm) care se deosebesc de medalii prin faptul că ele constituie serii și nu au nici o atribuție personală sau de portret. Se cunosc o duzină, toate cu subiecte mitologice, din care micul grup despre care se crezuse că trebuie să fie izolat sub atribuirea *Maestrului legendei lui Orfeu*[6]. Destinația lor exactă nu este clară: probabil, transpuse în aur, decorau truse de scris sau birouri. Ne-au parvenit doar modele în bronz — de o factură adeseori oarecum grosolană: piesele în metal prețios au fost probabil topite în momentele dificile[7]. Inventarul lui Lorenzo din 1492 nu mai conține, într-adevăr, medaliile de aur de altă dată; dar el menționează medaliile de argint și de bronz deosebite de piesele de monedă.

Maniera lui Bertoldo este puțin confuză cu, se pare, o dezvoltare crescîndă a tușei și a reflexelor, în dauna efectului de incizie și a modelelului neted. Dar această sculptură minoră vizează, pentru a ne exprima astfel, să creeze lucrări de devoțiune pentru uzul umanist în care marile

Scanned with OKEN Scanner

întîmplări ale legendei sînt repartizate în episoade cu puține personaje. Astfel avem, după *Eneida*, printre medalioane, *Făurăria lui Vulcan*, *Venus își încredințează armele lui Enea*, *Enea în infern* și din legenda lui Orfeu, cel puțin trei scene: *Orfeu și animalele*, *Orfeu în infern*, *Orfeu și bacantele*, care sînt excelente miniaturi în bronz. Statueta lui Apollo (sau Orfeu), cîntăreț din violă, care își ridică ușor piciorul (Bargello) este mai personală ca sentiment decît bronzul reprezentîndu-l pe Belerofon. Dar suita cea mai interesantă este cea care se desfășoară în jurul alegoriilor savante ale dragostei. Pe o placă, conservată în două exemplare mediocre (Victoria and Albert Museum, col. palatului Dogilor), se vede *Educația lui Eros*: la stînga el studiază cu Mercur, la dreapta este prezentat de către Venus lui Vulcan care îi fixează aripile[8]; ca în toate aceste scene, Venus este înaripată și Marte poartă o enormă cască. Un mic relief circular (0,15 cm) conservat în cea mai bună stare, prezintă într-o turnare abilă o compoziție destul de elegantă (Victoria and Albert Museum): între Mercur care îi predă lecția despre firul cu plumb și două personaje care țin instrumente de măsură, micul Eros face exerciții de modelaj. Aceasta este o ilustrare a maximei adoptată de umaniști, după care „dragostea este principiul tuturor artelor" (adică al activității creatoare). Tot așa cum micile serii compuse în afara marilor legende amintesc „medalioanele" poetice ale lui Poliziano în *Sylvae*, sau cîteva versuri rezumă un episod și fixează un personaj, la fel aceste reliefuri sînt parcă formulări simbolice ale doctrinelor din mediul lorenzian. Anumite compoziții rezistă analizei: astfel, relieful *Arborelui lui Eros* (Kaiser Friedrich-Museum) al cărui accent oarecum grosolan, liniile confuze și maniera contrastantă aparțin într-adevăr lui Bertoldo. Un personaj faunesc văzut din spate pare că dorește să-l „culeagă" pe unul dintre Eroși din copacul unde sînt atîrnați și o divinitate pare a face semn unui tînăr bărbat care ezită, la stînga și pe care îl așteaptă probabil o tînără femeie în picioare, la dreapta. Astfel,

Scanned with OKEN Scanner

Venus ridică mîna spre pom[9]. Compoziţia, puţin stîngace şi fără spaţiu, mai este animată de cuplul de doi *amorini* care se luptă în primul plan şi dau, oricum, cheia scenei. Ei sînt copiaţi de pe o gemă antică pe care Donatello o folosise deja la vechea sacristie de la San Lorenzo. Ei îi reprezintă pe *Eros şi Anteros* şi lupta celor două pasiuni[10].

Odinioară au fost atribuite lui Verrocchio — mai puţin motivat ulterior şi lui Leonardo — mai multe reliefuri, într-un stil destul de grandios, datînd probabil din 1475, pentru care nu se poate ezita decît între Bertoldo şi Francesco di Giorgio; alegoria zisă a *Geloziei* (Victoria and Albert Museum) şi un relief modelat sumar care reprezintă răpirea unei femei de un centaur ajutat — sau combătut — de doi satiri (Luvru). Raportate la Bertoldo, aceste compoziţii ar atesta un interes pentru imaginile de violenţă şi căutarea de contraste, de grupări capabile să sugereze diversitatea pasiunilor şi energiilor sufletului[11]. Încoronarea acestei căutări se află în friza care decorează curtea interioară a palatului lui Bartolomeo Scala (în jurul lui 1490), capodoperă complexă şi încărcată de alegoriile „umaniste“ ale lui Bertoldo.

Legenda Şcolii „din grădina de la San Marco“ poate căpăta, în aceste condiţii, o valoare de simbol. Bertoldo este reprezentantul procesului complex prin care anumiţi artişti florentini au pus, încetul cu încetul, stăpînire pe întreaga cultură a muzeelor şi pe ceea ce ea putea însemna pentru mediul lui Lorenzo. Bertoldo nu mai cunoaşte alte surse decît gemele, statuile, sculpturile de pe sarcofage. Cu el s-a ajuns la faza în care atelierele profită în mod regulat de repertoriul grafic şi plastic constituit de o jumătate de secol de atenţie faţă de vestigiile antice şi consemnat în carnetele de atelier ale lui Ghirlandaio, culegerile lui Sangallo, bordurile ornate cu miniaturi şi, în sfîrşit, toate aceste mici bronzuri care îi asigură exploatarea şi răspîndirea durabile. Situaţia lui Bertoldo este diferită de cea a lui Donatello şi a lui Verrocchio: el lucrează în interiorul unei lumi închise, în care invenţia este redusă. Compoziţiile de pe rever-

Scanned with OKEN Scanner

suri sînt lipsite de claritate, dar micile alegorii de pe plăcile comemorative, scenele legendei au o discreţie, o anumită aplicare intelectuală, care sînt în exclusivitate florentine şi se potrivesc cu tonul literaturii umaniste: găsim chiar o *Naştere a Minervei* care pare făcută pentru a ilustra multiplele variaţiuni ale lui Ficino asupra temei şi, pe reversul unei plăcuţe rotunde, o alegorie a dragostei platonice care trebuie legată în mod direct de învăţătura din „De amore"[12]. Ne aflăm la distanţă egală de fanteziile naturaliste din mediul septentrional şi de formele pompoase care tocmai se impun la Roma. În realitate arta antică este obiectul unei atenţii noi care nu este atributul „Şcolii lui Bertoldo", ci al mediului florentin în întregime, în jurul lui 1490: este vorba de „reintegrarea" conştientă a imaginilor antice în formele antice[13].

Cu Botticelli tendinţa de a da temelor poetice sau filosofice ale legendei o reprezentare liberă ajunsese cît se poate de departe. Filippino se orienta în direcţia contrară; el acumula detaliile precise într-o manieră total exterioară, introducînd în compoziţiile sale religioase un fel de „arheologie" fantastică. Decorul de „antichităţi" este şi mai exterior la Ghirlandaio. Nimic comun cu preocuparea lui Mantegna, la Mantova, care impunea un stil „roman" unei viziuni ferme şi unei umanităţi „eroice" şi punea de acord, într-un cuvînt, o formă şi un conţinut în mod egal dezvoltate de surse umaniste. Problema nu pare deloc să fi fost înţeleasă la Florenţa decît de către Bertoldo: el este aproape exclusiv interesat de motivele legendei, cu dubla grijă de a recunoaşte valoarea lor completă şi de a regăsi forma lor veche. Concepută în cercul muzeului mediceean, această „reintegrare" tindea să se realizeze la Florenţa, cu concursul umanismului de la Careggi. Faptul apare clar în formaţia tînărului Michelangelo.

Condivi — mai puţin tendenţios aici decît Vasari — a povestit cum la cincisprezece ani micul Buonarroti a fost introdus, graţie lui Granacci,

în grădină și a început să lucreze cu pasiune întreaga zi „come in migliora scuola". Artiștii pătrundeau acolo de mult timp în calitate de restauratori, dar tînărul Michelangelo a avut un nou profit de pe urma acestui privilegiu, pe care îl ilustrează foarte bine anecdota faimoasă a capului de faun antic recopiat cu o atenție precisă la detaliile „fizionomice"[14]. Tot așa cum desena frescele lui Masaccio, pentru a le asimila aplombul și structura, el asimila, imitînd piesele antice,principiile unui stil. În materie de desen, ca și în sculptură, virtuozitatea sa îi permitea să fabrice veritabile „falsuri"[15], adică să obțină o precizie și o coerență noi în efect. Avînd permisiunea să privească colecțiile de monede și de toreutică în cabinetele de pe Via Larga, el a căpătat o competență de expert și s-au depus eforturi pentru regăsirea, în creațiile sale, a urmelor precise ale culturii pe care astfel tocmai o dobîndea[16]. Dar problema nu se reduce la inventarul de surse, care nu erau decît un reper imaginativ; ea se mărește în mod necesar din cauză că Michelangelo, familiarizat cu colecțiile mediceene, era în același timp comeseanul lui Landino, al lui Ficino, Pico și Poliziano[17]. În timp de cîteva luni cel puțin, s-a concretizat legătura între poezie și artă, între viziunea simbolică și experiențele de cunoscător.

Poliziano se atașase de tînărul sculptor și „deși aceasta nu era necesar, îl stimula constant la studiu și în timpul conversațiilor îi dădea sfaturi pentru munca sa. Astfel, îi sugeră într-o zi să reprezinte răpirea și lupta Centaurilor, după ce îi povestise în întregime legenda"[18]. Este vorba nu despre Deianeira și Hercule, ci despre lupta lui Tezeu și a Centaurilor, la festinul lui Piritoos, după Ovidiu (*Metamorfoze*, XII, 210). Tînărul Michelangelo a știut să dea reliefului său de marmură organizarea care lipsea bronzului lui Bertoldo; el a căutat și a găsit o legătură dramatică, eliberînd din povestire cele trei elemente dominante: răpirea femeii disputate între un centaur și un lapit (la dreapta), gestul lui Piritoos gata să lovească (la stînga), intervenția lui Tezeu

Scanned with OKEN Scanner

(sus). Dacă se compară cu panoul de pe „cassone" al lui Piero di Cosimo, unde aceeași temă și aceleași episoade sînt reținute[19], este clar că sculptorul a căutat o coerență și o unitate care nu-l interesau pe pictor. Acest exemplu arată clar unde se situează dezvoltarea decisivă. Aceleași observații pot fi făcute referitor la toate operele de tinerețe ale lui Michelangelo: *Bachus beat* din 1496 scapă, printr-o amploare și o varietate de intenții noi, tradiției florentine a micilor reliefuri „dionysiace". Condivi va spune că „forma sa și aspectul său răspund în toate privințele intenției (*intentione*) vechilor autori". Este aceeași claritate de concepție care contează în *Cupidon adormit*, a cărui amintire se află, după toate aparențele, în tabloul lui Tintoretto *Marte și Venus* (Alte Pinakothek, München)[20] și în *Hercule* sculptat în clipa morții lui Lorenzo.

În compozițiile religioase Michelangelo caută instinctiv o amploare de volume care exclude micile împrumuturi pitorești. Vasari a indicat bine punctul de plecare din *Madonna alla scala* — care a fost făcută cînd Michelangelo era „giovanetto": el a dorit *contrafare la maniera di Donatello*. Este vorba, într-adevăr, de o placă în relief „spart", cu contraste de planuri care amintesc, de exemplu, panourile de la Siena. În zadar s-a căutat însă în jurul lui Donatello o compoziție de acest tip: personajul așezat, văzut din profil, înfășurat în voaluri, nu are deloc o analogie decît în stelele funerare sau pietrele antice. Claritatea lor de decupare și linia lor continuă sînt cele care l-au inspirat, în același timp cu studiul micilor accidente ale reliefului[21].

Lucrările antice nu mai sînt considerate drept repertorii de detalii interesante, care ar fi suficient să fie culese și distribuite liber; ceea ce îl interesează este coerența stilului și unitatea efectului: în relieful înfățișînd o luptă, ceea ce contează este mișcarea de ansamblu: la un personaj contează energia care pare să îl anime. Această preocupare era, pe cît se poate aprecia, nouă în 1490[22]. Aplicată personajelor din legendă, ea presupune că

Scanned with OKEN Scanner

aceasta are un sens interesant de redat pentru sine, nu ca un pretext de ilustrație, unde ar fi fost permis să se pună în evidență un simbol moral sau un spectacol distractiv de mare stil. Antichitatea nu se mai prezintă ca o suită de episoade și de motive, ci ca un ansamblu, un „cosmos istoric". Totul în el se leagă, idei, sentimente și forme. Aceasta era consecința respectului pe care Lorenzo îl avea pentru arhitectura anticilor, Poliziano pentru sculptura lor. Emulația este cea care contează. Michelangelo va susține întotdeauna, ca și Poliziano, că fără energia personală care o înviorează, cultura nu înseamnă nimic. Despre un sculptor care își făcea iluzia că face cópii după antic superioare originalelor, el va decide fără ocolișuri: *Chi va dietro a altri, mai non gli passa innanzi. Chi non sa far bene da se, non puo servirsi bene delle cose d'altri**[23]. Pentru a surprinde situația originală a modernilor, este bine să te familiarizezi cu unitatea lumii antice. Dar această idee nu constituie încă la Florența decît o intuiție difuză: la Roma, în vremea lui Iuliu al II-lea și a lui Leon al X-lea, ea și-a căpătat deplina pondere.

NOTE

1. VASARI, ed. Milanesi, II, p. 431, îl citează ca pe „fidelul imitator" al lui Donatello și VII, p. 141, ca pe „maestrul" lui Michelangelo; ceea ce nu este de susținut: vezi *supra*, I, introd. Lucrarea deja citată a lui W. VON BODE, *Bertoldo* (1925), a criticat în mod just judecățile anterioare despre sculptură, dar reconstituirea operei pe care a încercat-o el însuși este departe de a fi convingătoare și problema rămîne deschisă.
2. Vezi *infra*, al. 174 și p. 272.
3. W. VON BODE, *op. cit.*, p. 38. Bertoldo a turnat un mare număr de medalii pentru membrii cercului mediceean. Despre acest aspect al operei sale: G. HABICH, *Die Medaillen der italienischen Renaissance*, Stuttgart, 1922.

---

* Cine merge în urma altora nu-i depășește niciodată. Cine nu știe să se descurce singur nu se poate folosi bine de lucrurile celuilalt.

Scanned with OKEN Scanner

4. L. PLANISCIG, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Viena, 1922. Cu toate acestea există un martor incomod al legăturilor între Florența și nord cu „oglinda Martelli" (vezi *infra*, II, Intr., p. 203, n. 2), ale cărei principale figuri derivă din gemele mediceene, dar al căror stil tardiv și maniera trimit mai curînd la începutul secolului al XVI-lea și la Italia de nord.
5. În secolul trecut placa comemorativă a sfîntului Ieronim (col. Duveen), medalioanele cu busturi de sfinți *(ibid.)*, portretul-medalie al lui Federigo da Montefeltro, pe revers înfățișîndu-l pe Belerofon și Himera, care sînt de Francesco di Giorgio, au fost atribuite în mod regulat lui Bertoldo: A. S. WELLER, *Francesco di Giorgio*, *op. cit.*, p. 143, 163, 171.
6. E. MOLINIER, *Les plaquettes*, 2 vol., Paris, 1886. Despre problema de ansamblu: J. POPE-HENNESSY, The italian plaquette, în *Proceedings of the British Academy*, vol. 50 (1964). p. 63—85.
7. W. v. BODE, *op. cit.*, p. 38 și urm.
8. Această placă comemorativă a avut o anumită răspîndire; ea a fost parțial valorificată în basorelieful din dreapta inserat de Carpaccio pe peretele palatului unde are loc scena *Întoarcerii ambasadorilor* (în ciclul sfintei Ursula, între 1490 și 1495): P. PAOLETTI, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, Veneția, 1893, p. 272 și pl. 140, fig. 9: *Le Gallerie della Accademia di Venezia*, Catal. Veneția, 1949, nr. 574, p. 36.
9. Originea este Teocrit, IX, XV, unde acele *erotes* sînt păsări. El a fost reluat în poezia de curte și, de exemplu, de G. DE MACHAUT *(Dit du vergier)*: vezi E. KOECHLIN, „Le dieu d'amour et le château d'amour sur les ivoires", *Gazette des Beaux-Arts*, LXIII (1921), p. 279—297. J. VON SCHLOSSER, *Die Wandgemälde aus Schloss Lichtenberg in Tirol*, Viena, 1916, p. 23, semnalează o frescă în care pe copac sînt trandafiri și falusuri.
10. *Supra*, p. 56 și *infra*, p. 270 urm.
11. *Supra*, p. 55—63; W. v. BODE, *op. cit.*, p. 113 și urm.
12. *Opera*, p. 675; *Marsile Ficin et l'art*, p. 45—46 și *infra*, p. 270.
13. E. PANOFSKY și F. SAXL, „Classical mythology in mediaeval art", în *Metropolitan Museum Studies*, IV (1932—1933), p. 270 și urm.; J. SEZNEC, *La survivance des dieux antiques*, Londra, 1940, trad. engl., New York, 1953, p. 184 și E. PANOFSKY, „Iconography and Iconology...", în *Meaning in the visual arts*, New York, 1955, cap. I.
14. CONDIVI, 7; VASARI, VII, p. 142; CH. DE TOLNAY, *op. cit.*, p. 195. Despre interesul pentru aceste măști expresive: K. BORINSKI, *op. cit.*, p. 163 și urm.
15. Anecdota despre copiile desenelor antice în CONDIVI, 4; despre *Cupidon* vîndut drept antic, *ibid.*, 18: CH. DE TOLNAY, *op. cit.*, p. 65 și p. 201. *Despre desene*: L.

Scanned with OKEN Scanner

GOLDSCHEIDER, *Michelangelo's drawings*, Londra, 1951. Despre strania indulgență a Renașterii în materie de falsuri antice, O. KURZ, *Fakes*, Londra, 1948, p. 116 și urm.

16. F. WICKHOFF, „Die Antike im Bildungsgange Michelangelos", în *Mitteilungen des Instituts für Oesterreichische Geschichtsforschung*, II (1882), p. 408 și urm. R. LANC-KORONSKA, „Antike Elemente im Bacchus Michelangelos und in seinen Darstellungen des David", în *Dawna Sztuka*, I (1938), p. 183 și urm. A. HEKLER, „Michelangelo und die Antike", în *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, VII (1930), p. 201 și urm. CH. DE TOLNAY, *The youth of Michelangelo*, Princeton, 1947.

Uneori sînt luate drept surse imitații mai mult sau mai puțin tardive ale operelor moderne: A. GRUNWALD, „Über einige Werke Michelangelos in ihrem Verhältnis zur Antike", în *J.W.*, XXII (1908), p. 133 și urm., a indicat o gemă reprezentîndu-l pe Orfeu (Viena) ca sursa unuia dintre „ignudi" de pe bolta Sixtinei; interpretare menținută de A. von SALIS, *op. cit.*, p. 182. Dar E. KRIS, *op. cit.*, p. 49, n. 13, a arătat cu mare verosimilitate că este vorba de o gemă de Valerio Belli, derivată din personajul lui Michelangelo. F. EICHLER și E. KRIS, *Die Kameen in dem Kunsthistorischen Museum*, Viena, 2 vol., 1927, au subliniat cît de dificilă este discriminarea, dacă nu chiar imposibil de stabilit cu certitudine, între piese antice și piese antichizante, în domeniul glipticii.

17. Acolo a prins Michelangelo gustul durabil pentru poezie: dar rămîn foarte puține poeme de tinerețe. În cel care începe: *Nuovo piacere e di maggiore stima*... și care trebuie plasat între 1506—8, se află un elogiu al vieții rustice foarte apropiat de poemele lui Poliziano și Lorenzo. Peisajul este convențional, dar este animat de alegorii, de personaje simbolice: *Avariția*, *Adulația*..., *Îndoiala*..., din care unele descrise cu vigoare: Îndoiala asemănătoare unei lăcuste. Motivarea acoperită de încuietori...: K. FREY, *op. cit.*, nr. CLXIII, p. 249 și urm., îl datează foarte tîrziu (în jurul lui 1555). Ch. DE TOLNAY, *op. cit.*, p. 54, n. 81, propune pe drept cuvînt să fie întinerit cu o jumătate de secol.

18. CONDIVI, cap. X. Condivi se înșeală vorbind despre răpirea Deianeirei și Vasari intitulînd relieful: *Hercule și Centaurii*: vezi Ch. DE TOLNAY, *op. cit.*, p. 133—134. Sursa este într-adevăr Ovidiu și nu există nici o rațiune de a se neglija intervenția lui Poliziano.

19. P. SCHUBRING, *Cassoni*, Leipzig, 1915, nr. 385. E. PANOFSKY, *Studies in Iconology*, *op. cit.*, p. 51, n. 4, a arătat: 1 — faptul că acest panou aparține altui ansamblu decît suita „istoriei primitive" și 2 — nu este fără legătură cu relieful lui Michelangelo; vezi Martin DAVIES, *The earlier italian school* (National Gallery), p. 328—330.

Scanned with OKEN Scanner

20. J. WILDE, „Eine Studie Michelangelos nach der Antike", în *Mitteil. K.-hist. Institutes in Florenz*, IV (1932), p. 41 și urm.

Se știe că un *Cupidon dormind*, din marmură, a fost readus de la Napoli în 1488 de către Giuliano da Sangallo, ca dar de la Ferdinand lui Lorenzo de Medici: VASARI, ed. Milanesi, IV, p. 473. Aceasta este o lucrare de Antichitate tîrzie ale cărei mai multe alte versiuni au fost semnalate: J. WILDE, *art. cit.*, p. 53. Dar într-adevăr cel din colecțiile mediceene este cel care i-a oferit motivul lui Michelangelo pentru Cupidonul de marmură din colecțiile d'Este (1496, pierdut) care a fost considerat pentru un timp antic și pentru detaliul din dreapta din desenul „Arcașilor" (către 1530): Ch. DE TOLNAY, *The Youth of M.-A.*, *op. cit.*, p. 202. Despre *Hercule* (1492—1493, pierdut), *ibid.*, p. 197—8.

21. VASARI, ed. Milanesi, VII; despre ipotezele relativ la „surse": Ch. DE TOLNAY, *op. cit.*, p. 127 și urm.

22. Relieful luptei nu are nici o „sursă" precisă, ci multiple analogii cu piese cunoscute: Ch. DE TOLNAY, *op. cit.*, p. 134.

O curioasă anecdotă arată interesul spontan al artistului pentru toate formele de expresie: într-o seară el se amuză, se pare, cu prieteni pictori pentru care „făcu o figură lipsită de orice fel de contur și grosolană precum chipurile cu care ignoranții mîzgălesc pereții"; Vasari, ed. Milanesi, VII, p. 208.

23. VASARI, ed. Milanesi, VII, p. 210.

Scanned with OKEN Scanner

A doua secţiune

TEXTELE

Introducere

Publicaţiile Academiei din Careggi

Una din noutăţile umanismului florentin în timpul lui Lorenzo a fost depăşirea, în egală măsură, a tradiţiei morale a Şcolii lui Salutati şi a practicii scolastice. Traducerea şi comentariul filosofilor greci îi asigurau un punct de plecare nou. Versiunea integrală a lui Platon în latină, în 1484 şi a lui Plotin, în 1492, l-au făcut pe Ficino celebru în Europa iar cursurile lui Poliziano la Studio (1482—1492) despre Homer, Hesiod sau Aristotel, au marcat un moment important. Dar originalitatea mişcării consta în a profita de toate aceste texte regăsite pentru a renova literele, fie prin dizertaţiile morale şi teologice, din care există un exemplu faimos cu *Convorbirile de la Camaldoli*, redactate de Landino către 1480, fie prin tratate didactice şi ştiinţifice ca *Teologia platoniciană* (1482), opusculul de medicină astrologică, *De vita triplici*, sau lucrarea *Contra astrologiei* de Pico, fie încă — şi într-un fel mai răspîndit —, prin poeziile de dragoste, eglogele, epigramele, poemele-viziuni, în latină sau în vulgară, care s-au înmulţit după 1460 şi din care *Stanze* şi *Orfeo* de Poliziano constituie, neîndoielnic, punctul culminant[1]. Avem acolo o întreagă gamă de lucrări ce au lărgit brusc cîmpul producţiei literare în Toscana şi care sînt dominate de dragostea pentru poezie; Pico începuse prin versuri lirice, apoi s-a dedicat comentariului filosofic al *Canzone*-i lui Benivieni; Ficino i-a citat pe poeţi la fiecare pagină din scrierile

Scanned with OKEN Scanner

sale. În ale sale *Sylvae*, veritabile parafraze în versuri, Poliziano a condensat comentariile sale despre Virgiliu, Homer și liricii latini. Există la florentinii din acest grup un fel de oscilație constantă de la știință la literatură, de la filosofie la poezie, de la speculație la artă. Rezulta de aici un ton nou și punerea în circulație a unui număr crescînd de legende, de personaje simbolice, de anecdote împrumutate de la antici. Edițiile lui Landino i-au explicat și, în maniera lor, „platonizat", pe Pliniu (1476), Dante (1481), Horațiu (1482), Virgiliu (1487), dar nu erau ignorați nici Lucrețiu — regăsit de către Poggio și căruia Ficino îi va consacra un comentariu, mai mult sau mai puțin renegat mai tîrziu, dar decisiv pentru gîndirea sa — nici Ovidiu și poeții mitologiei, ca Flaccus sau Claudian, de care florentinii, crezîndu-l compatriotul lor, au fost în mod deosebit legați, nici în sfîrșit tot felul de lucrări ale „misticii păgîne", care au fost dezvăluite adecvat Renașterii de către Ficino și prietenii săi[2].

A treia trăsătură caracteristică a umanismului florentin, cu deschiderea sa către poezie și această dilatare a culturii, este absența de perspectivă istorică, sau, mai curînd, tendința de a îmbrățișa gîndirea și arta antică într-o construcție ideală, care culminează în platonism și de a i se oferi drept contrapunere unică lumea modernă, orientată de revoluția spirituală în curs. Într-o asemenea perspectivă sincretismul păgîno-creștin al antichității tîrzii căpăta o importanță excepțională în articularea celor două epoci și spre el se îndrepta conștiința unei istorii spirituale — deviată timp de secole — care își relua cursul său. Desigur, maeștrii Scolasticii nu sînt nici ignorați, nici disprețuiți; ei sînt tratați ca excepții în epoci fără cultură și nu deranjează mișcarea naturală a umaniștilor care urmărește stabilirea unei legături între secolul al XV-lea și sfîrșitul Antichității. Ghiberti declara la fel, în ale sale *Comentarii*, că după zece secole de deviere sau, în orice caz, de imobilitate, pictura, sculptura, arhitectura „modernă" au regăsit puterea anticilor, așa cum se

Scanned with OKEN Scanner

manifesta încă la sfîrşitul imperiului roman. În cronologia sa, secolul al XV-lea urmează secolului al IV-lea[3]. Petrarca, Salutati şi Bruni nu vorbeau altfel: ei s-au situat, împreună cu întregul umanism italian, sub invocaţia Sfinţilor Părinţi din secolul al IV-lea, sfîntul Ieronim, erudit traducător, sfîntul Vasile al cărui opuscul „despre cîştigul obţinut de pe urma literelor greceşti" este prezentat de către Bruni, în 1403 şi, în sfîrşit, sfîntul Augustin[4]. Exemplul acestor Părinţi îl autoriza pe creştinul „modern" să îi frecventeze pe poeţii şi filosofii antici, contrar ostilităţii oarbe de care mediile monastice, îndeosebi dominicane, dau dovadă la adresa lor. Reprezentanţi ai unei culturi creştine atrăgătoare şi complete, aceşti Părinţi sînt, de asemenea, mari scriitori, ultimii reprezentanţi ai „elocvenţei" formată, pentru Augustin, la Şcoala lui Cicero sau, pentru Vasile, la a lui Platon. Salutati putea afirma că îl prefera pe Ioan printre Evanghelişti, pe Paul printre Apostoli, pe Augustin printre Înţelepţi. Aceasta este exact alegerea ideală a lui Ficino şi, într-un cuvînt, a umanismului florentin.

Această stare de spirit explică interesul trezit de către Origene şi al său „περί ἀρχων", ale cărui riscuri pentru credinţa creştină au fost — în ciuda doctrinei sale despre mîntuirea universală — minimalizate de teologii prieteni din Careggi[5]. Înaintea acestora umaniştii fuseseră atraşi de „comoara sacră" din *Hieroglyphica*; regăsită în 1419 de către Cristoforo di Buondelmonte, a fost cunoscută de către Alberti, citată de către Ficino, folosită în „embleme", înainte de a fi publicată în 1505, la Aldo şi de a alimenta culegerea lui Alciat (1513)[6]. Într-un mod general textele din ceea ce se poate numi „mistica" păgînă l-au atras pe Ficino şi pe prietenii săi: ei au manifestat pentru ele o predilecţie căreia este imposibil să nu i se recunoască influenţa[7]. Imnurile din *Oracolele chaldeene*, poemele orfice, sînt cercetate cu respect. Ficino se simţea autorizat să le culeagă, să le traducă, dar nu întotdeauna să le difuzeze: totuşi ei au făcut suficient acest lucru pentru ca

Scanned with OKEN Scanner

să se formeze, în jurul grupului de la Careggi, un climat de ezoterism, de care toată epoca a dorit să profite: dovada constă în răspîndirea lui *Asclepius* ermetic tradus din 1463 de către Ficino, editat în 1471 și răspîndit prin versiuni italiene, spaniole, franceze, în toată Europa[8]. Exemplul *Heptaplus*-ului poate ajuta să se observe cum aceste multiple referințe puteau fi simultan exploatate: Pico reia sarcina tratatelor *in Hexaemeron* din care cel mai important a fost poate tratatul lui Thierry de Chartres în secolul al XII-lea și care își propune să pună de acord legenda Bibliei cu exigențele fizicii, cu alte cuvinte comentariul lui Chalcidius asupra dialogului Timaios[9]. Dar acțiunea lui Pico are infinit mai largă amploare: interpretarea *per physica* nu este decît unul din cele șapte grade pe care îl descoperă în înfăptuirea celor șapte zile: el tinde mai curînd la o generalizare a interpretării alegorice a Scripturii și, printr-un salt decisiv, el merge pînă la *Hexaemeron*-ul sfîntului Ambrozie, în acest tratat al Creației ca cheie a edificiului universal. Umanistul din secolul al XV-lea, făcînd totalul a șase secole de exegeză, se leagă direct, încă o dată, de cultura din secolul al IV-lea. Dar noul comentariu florentin dispune, după Pico, de un punct de vedere care domină și epuizează dintr-o dată toate opozițiile filosofiei orientale și occidentale: dincolo de Biblia ebraică reașază, pentru prima oară, exegezele Cabalei și în dialogul *Timaios* studiat, și el în greacă, el regăsește masa coerentă a acelui *corpus platonicum*[10]. Pico se gîndește să ocupe o poziție privilegiată în istoria universală, fiind pe punctul de a face să domnească *pax philosophica*, care este aspirația centrală a noii Academii.

Astfel toate marile texte sînt complementare; pare posibilă considerarea lor în ansamblu și actualizarea poetică a importanței lor, întrucît marile legende și chiar epopeile sînt, precum desfășurarea metaforică, alegoria unei aceleiași doctrine fundamentale, pe care trebuie să știi să o regăsești. Această deghizare este clară pentru Virgiliu. El nu mai este un mag, un ghicitor, cum îl descriseseră

Scanned with OKEN Scanner

în Evul Mediu comentatorii de curte și scolastici. Legenda sa se adaptează la umanism. Virgiliu este un adept al „teologiei sacre", cea a platonismului etern; pe această cale întîlnește lumea creștină. Este un Dante roman în ajunul creștinismului, la care Landino identifică cu ușurință marile teme teologice[11]. Legitimitatea poeziei culte în limbă vulgară este acum definitiv stabilită în ochii florentinilor. Dante era una din referințele lor esențiale și ediția comentată de Landino (1481) a marcat un moment important: el constituia pentru ei culmea „poeziei platoniciene", echivalentul toscan al lui Homer și al lui Virgiliu. Această promovare definitivă merită să fie examinată, căci *Commedia*, text de lectură comun tuturor, devine unul din intermediarii naturali între umanism și lumea artelor. Acest interes pentru poezia modernă și antică aducea o reflecție mai activă asupra însăși principiilor de artă literară: doctrinele Academiei răspîndiseră o teorie a inspirației și a alegoriei, care a marcat o etapă în evoluția „poeticilor" și curentul platonician se va încrucișa de-a lungul întregului secol al XVI-lea cu tratatele clasice ale lui Aristotel. Această dezvoltare a fost adeseori subliniată[12]. Ne este îngăduit să ne întrebăm dacă, la rîndul lor, cadrele generale elaborate de către umaniștii florentini pentru istoria și teoria poeziei nu au contat în elaborarea lentă, dar regulată, a ideilor despre artă care au preparat, în secolul al XV-lea, marile publicații din al XVI-lea.

Apendice
MANUSCRISELE MINIATE ALE UMANIȘTILOR

Ilustrațiile, în general reduse la frontispiciu și la letrine, care însoțesc manuscrisele principalilor umaniști, nu manifestă deloc originalitate. Printre cele două sute douăzeci de manuscrise inventariate din operele lui Ficino, cele mai multe din secolul al XV-lea sau din primii ani ai secolului al XVI-lea, există un grup de zece ale cărui miniaturi me-

Scanned with OKEN Scanner

rită să fie menţionate[13]. Aproape toate aparţin atelierului lui Attavante, activ mai ales între 1480 şi 1485[14]. Au fost deja semnalate cele care conţin un portret de filosof. Decorul paginilor este înflorat şi monoton; pe bandouri şi frize, prevăzute cu ornamente în formă de vrejuri şi cu flori de aur, se deschid medalioane care conţin de obicei „imprese" mediceene (albinele cu stupul, fluturii în formă de flacără, laurul verde, planta verde, tulpina tăiată şi, natural, scutul cu acele „palle" albastre cu crin), fie busturi de filosofi cu reprezentarea stilizată a acelui *sacerdos musarum*. Cel mai remarcabil este manuscrisul din *De vita*: acolo se vede la dreapta un personaj cu barbă, în mantie albastră cu guler de blană, pe cap cu o bonetă cu marginile întoarse, cu două degete ridicate într-un gest profesoral, tipic „medieval" şi la stînga un alt personaj cu barbă în togă galbenă, cu o bandă aurită în părul cărunt, avînd o înfăţişare clar „antică", care pot să îi reprezinte pe Ficino, părintele *Medicus corporum* şi Platon, *Medicus animorum*, la care face aluzie dedicaţia; la începutul celei de a treia cărţi o altă mare pagină reproduce acelaşi ancadrament, aceleaşi „imprese" şi două busturi similare, un înţelept imberb şi un savant chel şi bărbos, în haină albastră, care reprezintă vag pe doi dintre *philosophi veteres* de care vorbeşte dedicaţia către Matei Corvin, probabil Plotin şi Pitagora[15]. O traducere incompletă din Plotin, precedată de opusculi din Ficino prezintă, într-un stil mai stîngaci, care denunţă mîna cîtorva elevi, recapitularea medalioanelor înţelepţilor; douăzeci pe pagina dublă iniţială şi încă şase pe pagina cu care începe *Exhortatio* a lui Ficino[16]. Întreaga „familie platoniciană" pare a se fi adunat în aceste mici personaje, în vestminte roşii şi albastre, la care se observă uneori cîteva trăsături tipice ale muncii intelectuale; un tînăr arată, cu reculegere o carte, un altul priveşte, cu o expresie visătoare; un profil de înţelept care ridică ochii către cer te face să te gîndeşti puţin, datorită clarităţii desenului său, la poeţii lui Signorelli de la Orvieto. Într-o frumoasă culegere a dialogurilor platoniciene, decorată

Scanned with OKEN Scanner

pentru Federigo da Urbino, se vede din nou, înconjurată de benzi ornamentale în formă de vrejuri, cu păsări și flori obișnuite, o efigie a lui Platon într-o letrină care înfățișază, în chip curios, bustul filosofului în mijlocul unor flori mici[17]. Trebuie semnalat, în sfîrșit, chipul sfîntului Paul care însoțește o culegere de scrieri teologice de Ficino, datată septembrie 1491: în fruntea textului *De raptu Pauli in tertium coelum*, miniaturistul a pictat într-un albastru întunecat monocrom, străbătut de raze de aur revărsate în puncte, un sfînt Paul aureolat, ținînd cartea și spada; această aparență nocturnă și acest contur strălucitor au un accent destul de singular[18].

Există mai multă forță și originalitate în frontispiciile de texte savante pictate de către frații del Fora, Monte și îndeosebi Gherardo, ale căror legături cu umaniștii sînt, de altfel, mai bine atestate. Deja au fost semnalate cele mai remarcabile miniaturi în care sînt grupate medalioanele și reliefurile din colecțiile mediceene: manuscrise de Pliniu, Ptolemeu și, mai ales, tratatul *De Spiritu Sancto* de Didymos, destinat lui Matei Corvin[19]. La acestea trebuie adăugate două manuscrise de Aristotel, miniate de către Francesco Antonio del Cherico: o logică și o culegere de opere traduse de Argyropoulos. În ancadrament reapar, printre florile, benzile cu ornamente și candelabrele în culori vii, „putti" cu cornul abundenței, motive curente; candelabrele sînt flancate la bază de grifoni și de delfini; medalioanele au devenit „camee neroniane", tipul imperial succedînd tipului filosofului. Cosimo apare într-o ghirlandă rotundă la dreapta; jos, o medalie a lui Piero; și în ceea ce îl privește pe Stagirit, reprezentat în inițială, el poartă un costum modern, o pălărie de călătorie și ne putem gîndi că ținuta sa și trăsăturile sale sînt preluate de la interpretul său, de la autorul traducerii[20].

Nici o operă a lui Ficino, nici unul din tratatele în latină ale lui Platon și Plotin n-au fost, după cîte știm, împodobite de o suită completă de miniaturi comparabile cu cea din surprinzătoarea

Scanned with OKEN Scanner

Etică a lui Nicomah, miniată către 1495 pentru ducele Andrea Matteo Acquaviva de Napoli[21]; este cea mai interesantă ilustraţie a unui text filosofic, la finele Quattrocento-ului. Lucrarea face parte dintr-un ansamblu de manuscrise miniate de artişti proveniţi din atelierele ferrareze; autorul său este un anumit Reginaldo Piramus da Monopoli, care şi-a înscris numele pe ultima miniatură; stilul său are afinităţi evidente cu arta lui Cossa; ultimele sînt făcute de un continuator mai greoi şi mai puţin norocos[22]. Ea este conservată la Viena (ms. fil. gr. 4).

Ilustraţia constă în zece mari miniaturi încadrate în plină pagină, la începutul fiecăreia din cele zece părţi ale *Eticii*. Primele şapte au aceeaşi structură: un registru alegoric suprapus unor scene „istorice" situate în josul paginii. Următoarele două prezintă, dimpotrivă, un motiv central înconjurat de medalioane care îl completează, ultima înfăţişînd două[23]. Fiecare reprezintă în principiu tema filosofică esenţială a părţii corespondente, prima, puterea Raţiunii, a doua, semnificaţia Virtuţii, a treia, aplicaţiile sale practice, a patra, Măreţia, a cincea, Justiţia, a şasea, Cugetarea, a şaptea, Perfecţiunea eroică, a opta, Prietenia, a noua, aplicaţiile sale practice, a zecea, Atena şi filosoful său. Or, mai multe detalii din aceste compoziţii nu se explică în funcţie de Aristotel şi redau, printre aceste imagini destinate *Eticii*, motive platoniciene precise.

Confuzia este îndeosebi evidentă pe prima miniatură în care sub un arc de triumf este aşezat chipul strălucitor al Raţiunii (λόγος), transpus în ψυχή platoniciană fără nici o legătură cu contextul: ea are pe cap aripi scurte şi le primeşte, sub mantia sa, pe cele patru virtuţi[24]. În colţurile arcului populat de numeroase figuri de o semnificaţie nu prea explicită, două profile simetrice, măsurîndu-se, de înţelepţi bărboşi, sînt Aristotel şi Platon; tipul lor se regăseşte efectiv într-o serie bine cunoscută de medalioane, în care cei doi filosofi sînt simetrici[25]. În sfîrşit, uimitorul peisaj
 care înconjoară arcul de triumf prezintă — printr-o

redare cu totul excepțională a doctrinei „ideilor" — o enormă sferă celestă plină de prototipuri aurite; el răspîndește razele care transmit esența superioară anumitor ființe; un cîine primește influxul unui cîine celest, o cîrtiță, un om, un cal primesc de la modelul lor superior... Avem de a face cu imaginea fantastică a participării decretată de către Platon. Ilustratorul uită că ea a fost viguros contrazisă de către Aristotel. Această evocare nu pare să fi fost plasată la începutul lucrării, căci Stagiritul o combate, dar mai curînd pentru că ea se impune cu orice preț imaginației eclectice a pictorilor: ei au arătat mai mult zel și mai multă vervă pentru a da o versiune vizuală asupra platonicienei μέθξις — văzută în mod astrologic — care nu pare să fi fost făcută vreodată de platonizanți înșiși.

A doua miniatură reprezintă, pe clinurile unei stînci înfricoșătoare și acoperită cu victime, virtutea (Ἀρετὴ) și simbolul său de echilibru. Saturn la dreapta, Phaeton la stînga, deasupra unui frumos peisaj pîrjolit, Icar în josul paginii, model de exces (ὑπερδολὴ) sau de inaptitudine (ἔλλειψις), trimit la dimensiunile alegoriei morale, legende pe care neo-platonicienii le foloseau într-un sens teologic[26].

A șasea alegorie este pusă în evidență prin amploarea ancadramentului său traversat de ghirlande și de enorme nestemate; „putti" animează cornișele sale; într-o perspectivă în tablă de șah, o femeie blondă în rochie violet deschis, mîngîie o curioasă maimuță mică, în timp ce jumătatea inferioară a paginii este rezervată unei ilustrații destul de grosolane a trei aventuri ale prea șiretului Ulise. Aceasta este, deci, alegoria φρόνησις; printr-o nouă deplasare iconografică ea evocă mai puțin înțelepciunea practică, ce s-ar potrivi cu imaginile odiseii, decît viața contemplativă în luptă cu enigma cunoașterii[27].

Paginile următoare, de o factură mai puțin strălucitoare, multiplică de asemenea referințele platoniciene și unesc prin imagine textul lui Aris-

Scanned with OKEN Scanner

totel de o doctrină mai generală. Astfel Hercule îl ascultă pe Mercur care este Trismegist, maestru al ştiinţei oculte. Ca un actor pe o scenă, o femeie goală, destul de stîngaci pictată, trece prin spatele unei arcaturi, cu un cîine la picioare: este φιλοτης, prietenia care, după un pasaj din Empedocle, citat pe parcursul părţii a VIII-a din *Etica*, reprezintă principiul coeziunii universale. Această referinţă permite o prezentare neaşteptată a Muzelor la care nimic nu trimite în lucrare: fiecare are instrumentul său şi sfera sa, conform tradiţiei „cărţilor de joc ale lui Mantegna", conform şi interpretărilor în pas cu moda ale celor de la Careggi.

Mediocra miniatură următoare evocă Graţiile, ca o altă expresie a acordului universal; şi ultima, într-o pagină care ar fi putut fi executată la Florenţa, descrie ipostazele Înţeleptului, rînd pe rînd cosmolog, astronom şi geometru şi îl arată, în sfîrşit, pe o mică insulă abruptă, în mijlocul tufişurilor; imaginea sfîntului Ioan la Patmos fiind astfel transpusă ca simbol al lucrătorului intelectual solitar[28]. Pe friza monumentului care serveşte drept cadru, o scenă de luptă între monştri marini şi un grup de bărbaţi pe jumătate ascunşi de text, care să evoce într-un mod antic tumultul pasiunilor, în timp ce mica cetate a Atenei prezintă o cucuvea pe fiecare acoperiş şi o statuie a lui Pallas — de tip botticellian — pe cupola centrală.

Ilustraţia acestui important manuscris constituie, de asemenea, un fel de comentariu neaşteptat; ea demonstrează o lărgire platoniciană a textului, care pare să corespundă influenţei generale a Academiei în ultimii ani ai secolului al XV-lea[29].

NOTE

1. N. ROBB, *Neoplatonism of the italian Renaissance*, Londra, 1935, A. CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, *op. cit.* Introd., 2.
2. Despre Lucreţiu, E. GARIN, *Medioevo e Rinascimento, Studi e ricerchi*, Bari, 1954, p. 82, p. 293. Despre Ovidiu,

Scanned with OKEN Scanner

E. PANOFSKY, *Studies in iconology*, *op. cit.*, p. 61, n. 73. Claudian, poetul Imperiului Tîrziu, era considerat florentin. F. Villani îl enumeră printre poeţii iluştri ai oraşului: îl citează ca „convivis noster". Vezi G. CALO, *Filippo Villani...*, Roca S. Casciano, 1904, p. 131. Poemele lui Claudian — cunoscute în manuscris şi editate la Vicenza în 1482 — constituie unul din izvoarele *Stanze*-lor lui POLIZIANO şi ale unui panou din friza de la Poggio a Cajano: *infra*, p. 223—4.

3. L. GHIBERTI, *Commentarii*, ed. O. Morisani, Napoli, 1947 şi R. KRAUTHEIMER, *op. cit.*, p. 309.
4. E. GILSON, *Histoire de la philosophie du Moyen Age*, Paris, 1947, p. 731 şi urm.
5. Matteo PALMIERI, *Città di vita* (c. 1460); G. PICO, *Apologie* (1487); Egidio da Viterbo..., vezi E. WIND, *The revival of Origen* în Studies in art and literature for Belle da Costa Greene, Princeton, 1954, p. 412—424.
6. G. BOAS, *The Hieroglyphics of Horapollo* (Bollingen Series XXII), New York, 1950 şi K. GIEHLOW, „Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance", „J. B.", XXXII (1915), p. 1 şi urm.
7. Faptul este atît de general încît Alamanno Rinuccini — născut în 1419, este mai mare decît Ficino şi figurează în convorbirile camaldolense ca prieten al lui Argyropoulos — îi prezintă lui Federigo da Urbino, cu o frumoasă prefaţă, în 1473, viaţa taumaturgului păgîn Apollonius din Tyana de Filostrat.
8. P. O. KRISTELLER, *Suppl. Ficinianum*, I, p. CXXIX şi urm.: A. CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, Introd. 3 şi III, 1, Hermes; E. GARIN, „Note sull'ermetismo del Quattrocento", în *Testi umanistici sull'Ermetismo*, Roma, 1955.
9. E. GILSON, *op. cit.*, p. 269—270.
10. A. CHASTEL, *Pic de la Mirandole et l'Heptaplus*, în Cahiers d'Hermès, II (1947); J. L. BLAU, *The Christian interpretation of the Cabala in the Renaissance*, New York, 1944, cap. II; şi, mai recent, despre aportul convertitului Paolo Heredia şi al lui Pico, G. SCHOLEM, „Zur Geschichte der Anfänge der christlichen Kabbala", în *Essays presented to Leo Baeck*, Londra, 1954 şi F. SECRET, *Pico della Mirandola e gli inizi della cabala cristiana*, în *Convivium*, XXV (1957), 1.
11. V. ZABUGHIN, *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso*, vol. I, *Il Trecento e il Quattrocento*, Bologna, 1921, cap. III, subliniază cum Landino: 1) îl vede pe Virgiliu prin Dante; 2) dezvoltă analogia deja relevată de Servius, II, 96, între cîntul VI din *Eneida* şi dogma platoniciană περὶ ψυχῆς; 3) cercetează exclusiv alegoria morală, spre deosebire de Poliziano care degajă mai curînd în epopeile antice o alegorie a forţelor naturii.

Scanned with OKEN Scanner

12. A. BUCK, *Italienische Dichtungslehren*, Stuttgart, 1954.
13. P. O. KRISTELLER, *Suppl. Ficinianum*, Introd. P. D'ANCONA, *La miniature florentine* (XI—XVI s.), 2 vol., Florența, 1914, nr. 1489, 1518, 1527, 1528, 1531, 1532, 1541, toate conservate la Biblioteca Laurențiană după toate aparențele restului din comenzile făcute de Matei Corvin și reținute la moartea sa în 1490 de Lorenzo di Medici. Un anumit număr din aceste manuscrise a apărut la „Mostra medicea", Florența, 1939, nr. 95, 117 etc., reluat în *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Florența, 1961, I, 7.
14. G. MILANESI, „Di Attavante degli Attavanti, miniatore", în *Miscellanea storica della Valdelsa*, I (1893), p. 60. P. D'ANCONA, *La miniature italienne du Xe au XVIe siècle*, trad. fr., Paris, 1925, p. 74; M. SALMI, *L'enluminure italienne*, tr. fr., Milano, 1954, p. 55.
15. *Ibid.*, nr. 1518 (Plut. 73—39), fol. 64 și 77.
16. *Ibid.*, nr. 1529 (Plut. 82—10), fol. 1 v° și 2 r°, fol. 211.
17. Urb. lat. 185 (*ibid.*, nr. 1238), fol. 7 r°.
18. Plut. 83—11 (*ibid.*, nr. 1532), fol. 65.
19. *Infra*, p. 269.
20. Plut. 84—1. Vezi S. VAGAGGINI, *La miniatura fiorentina*, Milano, 1952, pl. 45.
21. Despre ducele Andrea al III-lea Acquaviva: T. DE MARINIS, *Un manoscritto di Tolomeo fatto per Andrea Matteo Acquaviva e Isabella Piccolomini*, Verona, 1956; aici este vorba de un manuscris (B.N., latin 10764) care trebuie să fie și opera lui Reginald de Monopoli.
22. Toți autorii i-au subliniat caracterul excepțional și somptuos: P. D'ANCONA, *La miniature italienne*, *op. cit.*, p. 88—89 (cu pl. XCI reproducerea din fol. 27). H. J. HERMANN, „Miniaturhandschriften aus der Bibliothek des Herzogs Andrea Matteo III Acquaviva", în *Jahrbuch der Kunsthist. Samml.* Viena, XIX (1898), p. 147—216, a făcut un studiu foarte complet reprodus în corpusul de manuscrise austriece: *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich* (N. F. herausggb. J. SCHLOSSER și J. H. HERMANN), VI, *Die Hanschriften und Inkunabeln der italienischen Renaissance*; vol. 4: *Unteritalien: Neapel, Abruzzen, Apulien und Calabrien*, Leipzig, 1933 (nr. 40), p. 79—105. Această lucrare, executată de un atelier din Ferrara pentru un prinț napoletan, corespunde unor raporturi mai generale; Eleonora de Aragon, soția lui Ercole d'Este, este considerată responsabilă pentru succesul astrologiei care duce la marele ansamblu de la palatul Schifanoia și contactele între Italia meridională și mediul ferrarez s-au multiplicat grație ei. A se vedea A. WARBURG, *Italienische Kunst und internationale Astrologie*, *Gesammelte Schriften*, II, p. 475. Pe de altă parte curtea aragoneză de la Napoli este de obediență aristotelică, academia sa umanistă a fost condusă de Panormita, Giorgio di Trebizonda și, în cele din urmă, în epoca regelui Ferrante, de Pontano. Dar doctrina

Scanned with OKEN Scanner

peripateticiană este acolo considerată foarte eclectic, traversată de puternice elemente platoniciene, ea întîlnește speculațiile „științifice" care conduc la marile poeme astrologice ale lui Pontano și la un curent de poezie sentimentală virgiliană din care va apare, către 1485, *Arcadia* lui Sannazaro. Ducele, umanist și poet, făcea parte el însuși dintre acei peripateticieni care nu ignoră Academia, cum o dovedesc scrierile sale și probabil sub conducerea sa, sau după programul său, au fost executate neobișnuitele alegorii din manuscris.

23. Respectiv fol. 1, 10, 17, 27, 36, 45 și 80.
24. H. J. HERMANN, *art. cit.*, p. 65: „Um die *virtutes morales* zu bezeichnen, werden der Deutlichkeit halber die vier Cardinaltugenden der platonischen Ethik verwendet, für die Gestaltung de Ratio, des platonische Bild der gefiederten Seele übernomen*". Ceea ce confirmă un pasaj din propriile tratate ale ducelui unde este vorba — mod de exprimare total platonician — despre „rațiunea care și-a pierdut aripile". Sursa alegoriei sufletului — creatură înaripată — este *Phaidros*, 249 și urm., a celor patru virtuți, *Republica*, 428 și urm. Aceeași imagine a sufletului „împodobit cu pene" se regăsește la începutul unui tratat, Viena, *Phil. graec.*, 2, f° 123, din aceeași serie cu *Etica lui Nicomah* (H. J. HERMANN, *ibid.*, p. 160).
25. *Infra*, p. 248—254. Într-un manuscris din aceeași serie (napoletană) *Philos. graec.* 2 (*ibid.*, nr. 35), tratatul *De caelo* de ARISTOTEL se deschide cu o inițială H reprezentînd deopotrivă pe cei doi filosofi, sub sfera cosmosului (*ibid.*, p. 65).
26. Miniatura lui Αρετή este studiată de E. PANOFSKY, *Herkules am Scheidewege*, *op. cit.*, p. 151.
27. Ulise, eroul aventurii (cum l-a prezentat deja Dante, *Infern*, XXVI, 42 și urm.), corespunde spiritului textului lui Aristotel; alegoria vieții contemplative este așezată în registrul superior, datorită aceleiași tendințe de a situa aristotelismul într-un context neo-platonician.
28. U. HOFF, *Meditation in solitude*, *art. cit.*, i-a grupat pe cîțiva italieni precedenți în această formulă.
29. Despre succesul *Eticii lui Nicomah* la Florența, WARBURG, *Francesco Sassettis letztwillige Verfürung*, în *Ges. Schriften*, *op. cit.*, v. 1, p. 153; E. GARIN, „Le traduzioni umanistiche di Aristotele nel secolo XV (Atti dell'Accademia fiorentina di Scienze morali, 1950), Florența, 1951.

---

* „Ca să desemneze *virtutes morales* sînt folosite pentru o mai mare claritate cele patru virtuți cardinale ale eticii platoniciene. Pentru reprezentarea lui Ratio este preluată imaginea platoniciană a sufletului înaripat."

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul I

Cadrele umaniste ale istoriei artei

Istoria artiştilor s-a născut cu modestie din elogiul cetăţilor. Astfel Filippo Villani îmbină, puţin înainte de 1400, elogiul originilor romane ale Florenţei şi celebrarea marilor săi oameni. Printre aceşti „uomini famosi" figurează pictorii: Cimabue, Giotto..., între muzicieni şi retori. Această perspectivă municipală va rămîne multă vreme cadrul natural al istoriei artei; doctrina „şcolilor" se va formula în secolul al XVI-lea în funcţie de aceste obiceiuri[1]. Ea implica şi strînsa legătură a istoriei artelor cu cea a literelor, pe care o exprimă clar o scrisoare a lui Eneas Sylvius, la mijlocul secolului al XV-lea: *Videmus picturas ducentorum annorum nulla prorsus arte politas. Scripta illius aetatis rudia sunt, inepta, incompta. Post Petrarcham emerserunt literae. Post Jotum surrexere pictorum manus**...[2]. Conştiinţa că acolo exista un paralelism natural şi cele două aspecte ale unui aceluiaşi fenomen de *renovatio*, constituie însuşi resortul Renaşterii[3]. Boccaccio îl sublinia deja (*Decameron*, VI, 5), lăudîndu-l pe Giotto pentru a fi readus la lumină o artă dată uitării datorită erorii celor care „pictau mai curînd pentru a fi pe placul ochiului ignorantului

---

* Vedem că picturile secolului al XIII-lea nu sînt lucrate cu nici o artă. Scrierile acelei epoci sînt grosolane, prosteşti, neşlefuite. După Petrarca a răsărit literatura. După Giotto s-au ridicat cetele pictorilor.

Scanned with OKEN Scanner

decît pentru a place inteligenţei înţeleptului". Această afirmaţie nu trebuie pierdută din vedere, în desfăşurările secolului al XV-lea[4]. În domeniul istoriografiei, ca şi în cel ţinînd de *humaniores litterae* şi al artelor, principalele iniţiative au fost florentine; trebuie acordată o anumită importanţă acelui *Proemio* al lui Landino pentru *Divina Comedie* care încastrează una în alta principalele teme: elogiul Cetăţii, glorificarea marilor săi oameni, prezentarea pictorilor şi a arhitecţilor asociaţi filosofilor şi poeţilor, cu o insistenţă deosebită asupra entuziasmului poetic, instanţă privilegiată a vieţii spirituale[5]. În secolul al XV-lea Florenţa fiind singura cetate din care se răspîndeau puncte de vedere atît de generale, cu uşurinţă s-a încetăţenit în Toscana obişnuinţa de a se considera că nu erau motive să se vorbească despre Renaşterea artelor în afara Florenţei şi a artei florentine. Mediul lombard a început să reacţioneze, de la începutul secolului al XV-lea, contra acestei pretenţii apoi, în cursul secolului al XVI-lea, marile centre rivale, Veneţia, Roma, Milano[6]. Dar, în sfîrşit, istoria artei moderne se definise mai întîi în cadrul umanismului. El împărţea istoria umană în mari perioade istorice, în cicluri organice, dînd tuturor artelor un ritm unitar: pe schema vîrstelor omului, amplificată la scara civilizaţiilor şi combinată cu ideea de naşteri succesive, se va întemeia marea lucrare a lui Vasari[7]. Acest ritm este deja schiţat la cronicarii florentini. El se bazează pe convingerea că epoca prezentă a văzut împlinindu-se perfecţiunea în arte şi că ea reprezintă concluzia evoluţiei universale. Această convingere era deja întreţinută de umaniştii din Careggi: prin întîmplările confuze ale prezentului, Florenţa, Italia, chiar lumea mergeau către o dezvoltare uimitoare, către un fel de epocă de aur pentru care strălucirea culturii crea unul dintre cele mai edificatoare semne. Acest sentiment de *plenitudo temporum* va marca toate acţiunile de la începutul secolului al XVI-lea, mai ales la Roma. Acest mit al epocii de aur trebuia, în final, să se cristalizeze pentru Florenţa, în pri-

Scanned with OKEN Scanner

ma jumătate a secolului al XVI-lea, în folosul epocii lui Lorenzo[8].

Cunoaşterea surselor istorice ale antichităţii, Vitruviu (regăsit de Petrarca, editat către 1486), Pliniu (în circulaţie către 1430, editat în 1469, tradus în 1470 de către Landino)[9], contribuie la încrederea în sine a modernilor. Dar reacţia lui Alberti din *De pictura* (1435) este mult diferită de cea a lui Ghiberti din *Commentari* (către 1450)[10]. Umanismul, care refuză să se intereseze de „recitarea" numelor însemnate, compune un fel de *compendium* de formule extrase din Pliniu şi Vitruviu şi un repertoriu de *exempla* corespondente. Fiecare punct al doctrinei îşi are eroul său: „circumscrierea" sau desenul pe Apelles, luminozităţile pe Zeuxis. Această modă a analogiilor a avut în epigrame şi panegirice un succes abuziv; acolo referinţele antice sînt folosite fără discernămînt. Dar această confuzie nu relevă doar nevoia naivă de a-i înălţa pe Filippo Lippi sau Botticelli, declarîndu-i egali cu Apelles sau Zeuxis, cum face Verino în a sa *Descriere a Florenţei*; era vorba să se marcheze un fel de identitate în absolut şi să se definească un plan al spiritului uman care scapă istoriei[11]. Modernii beneficiau de eroizarea vechilor artişti.

Ghiberti compusese în prima parte a *Comentariilor* sale, un compendiu de cronică universală a artei; el nu face decît să suprapună o listă decorativă de nume — neilustrată de nici o operă — unei cronici moderne construită fără forţă, fără nici o linie directoare în afara afirmării „progresului" artei[12]. Piero della Francesca s-a crezut obligat să prezinte, la începutul celei de a treia părţi din tratatul său de perspectivă, o listă de autorităţi; numele scoase din Vitruviu (cartea III, Prefaţă) sînt acolo în mod grosolan trunchiate[13]. Cunoaşterea tratatelor antice putea da impresia că în imensa cultură artistică a Greciei şi a Romei totul fusese deja găsit şi dezvoltat pînă la ultimele sale consecinţe; instinctiv, descoperirile modernilor sînt considerate drept reminiscenţe. Ele sînt de origine savantă şi trebuie să se explice prin-

Scanned with OKEN Scanner

tr-o lectură corectă a textelor. Aşa va fi surprinzătoarea interpretare a napoletanului Fazio (1456), pentru care perfecţiunea tehnică a pictorilor Van Eyck se datorează studiului lui Pliniu[14]. Acelaşi principiu de interpretare se găseşte în scrierile lui Ghiberti; pentru el, maeştrii antici şi-au consemnat ştiinţa în *vilumi et commentarii et lineamenti et regole*,* care şi-au pierdut folosul încetul cu încetul. Se pune problema de a-l recuceri[15]. Această idee a unui tezaur al cunoaşterii deja constituit nu era nouă: specifică pentru secolul al XV-lea era însă maniera de a-l cerceta, textele la care se face referinţă, cu certitudinea că ele sînt legate de o aceeaşi doctrină. Artiştii nu mai sînt practicieni izolaţi ai culturii. Fiecare din iniţiativele lor scot la lumină un mare adevăr. Manetti, în a sa *Viaţă a lui Brunelleschi*, scrie relativ la perspectivă: „Alcuni affermano lui esserne suto o ritrovatore o inventore"**[16].

Există un paralelism demn de remarcat între atitudinea mediilor artistice şi cea a umaniştilor contemporani. În clipele lor de exaltare şi de încredere, Ficino şi prietenii săi ajungeau la ideea unei precise retrăiri a personajelor platoniciene: acest fapt îl reprezintă, inspirat de *Simpozion*, *Banchetul* de la Careggi. Pe noţiunea de *imitatio Platonis*, împinsă pînă la detalii surprinzătoare, Ficino va construi istoria Academiei, în sensul unei instituţii ideale întotdeauna gata de a se reînnoi[17]. Cultura devine, pentru platonicienii consecvenţi, o imensă ἀναμνήσις unde este dificil de separat repetiţia şcolărească de redescoperirea interioară. Această orientare va contribui la întreţinerea ideii că cultura trebuie să se cristalizeze nu în universităţi şi mai puţin în mănăstiri, ci în centrele liber organizate, cărora le este exemplu *Academia chareggiana*. De unde valoarea, stimulată dar imprecisă, a acestui termen însuşi de *accademia*, care va fi în final folosit pentru a desemna reuniunile de artişti preocupaţi de cultură şi de

---

* tomuri şi comentarii şi demonstraţii şi reguli.

** Se afirmă sau că el a regăsit-o, sau că a inventat-o.

Scanned with OKEN Scanner

doctrină, în afara preocupărilor de atelier. Momentul desemna în mod egal orice reuniune a învăţaţilor; este simptomatic că el putuse să fie aplicat în mod ironic către 1500 „studio"-ului lui Botticelli, unde gîndurile se îndreptau mai puţin spre practică decît spre discuţiile interminabile ale trîndavilor. „In bottega sua era sempre un accademia di scioperati"*. În 1531 o gravură de Agostino Veneziano, care reprezintă un grup de artişti la studiu este intitulată *Academia dello Belvedere*. Şi în sfîrşit, Vasari, respectînd această valorizare precisă a termenului, îl va aplica retrospectiv la ceea ce crede a fi „şcoala din grădina de la San Marco"[18]. Transferul noţiunii era astfel împlinit în mod trainic.

Pînă la acest punct artiştii, conştienţi de poziţia lor istorică, găseau în panoramele asupra artei antice confirmarea preocupărilor lor. Istoria picturii greceşti desemna un fel de dezvoltare coerentă căreia, rînd pe rînd, Alberti, Landino... i-au subliniat etapele. Numele lui Polygnot a rămas legat de introducerea de falduri transparente şi de mijloace „fizionomice": *Plurimum picturae primus contulit, siquidem instituit os aperire, dentes ostendere, voltum ab antiquo rigore variare*** (Pliniu, *H. Nat.*, XXXV, 58). Următoarele etape se înlănţuie logic, în măsura în care se poate, într-adevăr, să se refere la Zeuxis harul culorii, la Parrhasios triumful liniei, la Apelles gruparea tuturor mijloacelor pentru a produce *venustas*[19]. Pictorul lui Alexandru putea uşor să simbolizeze perfecţiunea picturii. Este evident că aşa se întîmplase cu umaniştii florentini.

După o sursă care încă nu a fost reperată, Ficino l-a citat precis pe pictorul lui Alexandru ca exemplu al procesului artistic, în alternanţa sa de analiză şi sinteză, de percepţie şi compoziţie[20]. Landino încheie rezumatul său sumar asupra artei

---

* În atelierul său era permanent un fel de academie pentru pierde-vară.

** Foarte mult a folosit picturii fiindcă a hotărît să descopere faţa, să arate dinţii, să schimbe expresia feţii faţă de vechile canoane.

antice nereţinînd decît numele lui „Apelles considerat ca indispensabil chiar pentru secolele viitoare“[21]. Desigur, este vorba de un „topos“ eminamente adaptabil, şi vor exista prin urmare alte salturi; dar către 1475, la Florenţa, personalitatea lui Apelles, pictor-tip, s-a putut impune unui artist ca Botticelli, în măsură de a-i orienta cariera şi unele din concepţiile sale. În fragmentul din *Carliades*, unde el descrie pereţii palatului lui Justinus din Epir, atribuind fiecare frescă unui mare nume din arta florentină, Ugolino Verino menţionează în faţa operei lui *Pullus Tyrrhenus* (Pollaiuolo) pe cea a lui *Alexander Choi successor Apellis*: noul Apelles este Botticelli[22]. S-a încercat să se atribuie o anumită importanţă acestei porecle, spre deosebire de atîtea cazuri în care comparaţia nu ducea la nici o concluzie. Botticelli într-adevăr a reconstituit precis, după mărturiile literare, cele două opere capitale ale lui Apelles: *Afrodita Anadiomene* (Pliniu, XXXV, 91) şi *Calomnia* (Lucianus, *De calomnia*,5)[23]. Arta sa răspunde la cele două caracteristici esenţiale ale pictorului din Cos: Apelles este pictorul graţiei, *praecipua ejus in arte venustas fuit** (Pliniu, XXIV, 79); este şi maestrul liniei, al trăsăturii fine şi precise, domeniu în care va triumfa în mica sa rivalitate cu Protogenes şi care îl determina să rezume arta în dictonul: *nullus dies sine linea*. Un fel de model ideal al artei botticelliene este schiţat prin personalitatea lui Apelles. Pentru contemporani, Sandro era probabil noul Apelles, în sensul în care Ficino îl reîncarna pe Platon[24].

NOTE

1. R. KRAUTHEIMER, „Die Anfänge der Kunstgeschichtesschreibung in Italien“, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, L (1929); p. 49; J. SCHLOSSER-MAGNINO, *La letteratura artistica*, Florenţa-Viena, 1956, cap. IV; A. CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, *op. cit.*, p. 180. E. VAN DER GRINTER, *Enquiries into the history of*

* pentru el lucrul cel mai de seamă în artă a fost frumuseţea.

art-historical writing, Venlo, 1953. Acest capitol și cel următor au fost rezumate în *Kunstchronik*, 1954.

2. Scrisoare a lui Eneas Sylvius către Niklas von Wyles *Opera*, 1551, p. 646 (Ep. I, nr. CXIX); ed. *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini*, III, 1 (*Fontes rerum austriacarum*, 68), Viena, 1918, p. 98, nr. 47. Paralelismul elocvenței și al artelor este, la fel, în 1473, tema frumoasei epistole a lui A. Rinuccini, studiată de către E. H. GOMBRICH, „The Renaissance concept of artistic progress and its consequences", în *Actes XXVIIIe Congrès int. d'Histoire de l'Art (1952)*, Amsterdam, 1955, p. 291 și urm. Norm and Form, Londra, 1966.
3. Acolo se află una din ideile principale ale lui Burckhardt, ale cărei consecințe le-am indicat în eseu: „Art et religion dans la Renaissance italienne", *Humanisme et Renaissance*, vol. VII (1945) p. 5 și urm.
4. Despre noile „valori" astfel propuse, observațiile lui E. H. GOMBRICH, „Visual metaphors of value in art", în *Symbols and Values: an initial study* (Thirteenth Symposium of the Conference on Science, Philosophy and Religion), New York, 1954, p. 262. Reluat în: *Meditations on a hobby horse and other essays on the theory of art*, Londra 1963, p. 12 și urm.
5. O. MORISANI, „Art history and critics", în *The Burlington Magazine*, XCV (1953), p. 267—270.
6. Despre concurența Roma — Florența: *supra*, Introd. Un exemplu precis despre concurența Veneția-Florența și rivalitatea lor restrospectivă relativ la „mozaicuri", cărora VASARI le vede începuturile, înainte de San Marco din Veneția, la baptisteriul din Florența cu Andrea Tafi (ed. Milanesi, I, p. 337) și C. RIDOLFI dimpotrivă la San Marco înainte de Florența: vezi A. CHASTEL, „Le mosaïque à Venise et à Florence au XVe siècle", *Arte Veneta*, XIII (1954), p. 130, și *infra*, cap. 3, p. 158 și urm.
7. E. PANOFSKY, „Das erste Blatt aus dem „Libro" Giorgio Vasaris...", în *Städel-Jahrbuch*, VI (1930), p. 25—72, reia „The first page of Giorgio Vasari's „Libro", în *Meaning in the visual arts*, New York, 1955, cap. V.
8. *Supra*, Introd.; despre desfășurările acestui „mit" al Renașterii, *infra*, p. 341—352.
9. L. A. CIAPPONI, Il „De Architectura" del Vitruvio nel primo umanesimo, în *Italia Medioevale e umanistica*, vol. 3 (1960), p. 59—99.
10. În ultimul rînd: R. KRAUTHEIMER, *Ghiberti*, Princeton, 1956, cap. XXI, Ghiberti and Alberti.
11. *Marsile Ficin et l'art*, *op. cit.*, p. 194.
12. R. KRAUTHEIMER, *op. cit.*, cap. XX, *Ghiberti the Writer*, conchide — contra tentativei lui Schlosser de a reevalua opera scrisă a lui Ghiberti —: „G. was a humanist and scholar by ambition only"* (p. 313). Despre

* „Ghiberti a fost umanist și savant numai din ambiție."

intenţiile lui Ghiberti: E. H. GOMBRICH, *The Renaissance concept of artistic progress, art. cit.* (1955), p. 295 şi urm. Reluat în *Norm and Form*, Londra, 1966, p. 1—10. Către 1 530, *Anonimo magliabecchiano* va compune la fel o istorie universală a artelor în două părţi: anticii şi modernii (după Cimabue).

13. Ed. G. Nicco Fasola, Florenţa, 1942, p. 129.
14. O. MORISANI, «Gli artisti nel „De viris" di B. Facio», în *Archivio storico per le provincie napoletane*, LXXIII (1955), p. 107 şi urm.
15. R. KRAUTHEIMER, *op. cit.*, p. 311 şi 312.
16. Trebuie să ajungem pînă la LEONARDO DA PESARO, *Speculum lapidum*, Veneţia, 1502, ca să găsim o judecată mai avertizată: v. J. SCHLOSSER-MAGNINO, *op. cit.*, p. 109.
17. P. O. KRISTELLER, „La posizione storica di Marsilio Ficino", în *Civiltà moderna*, V (1933).
18. H. P. HORNE, *Botticelli*, Londra, 1908, p. 360. Despre întrebuinţările multiple ale termenului: *Marsile Ficin et l'art, op. cit.*, p. 191, n. 7; N. PEVSNER, *Academies of art, past and present*, Londra, 1939, p. 39; *supra*, Introd. p. 12 şi *infra*, p. 514—521.
19. Această indicaţie nu va fi pierdută pentru *Anonimo Magliabecchiano*, care scrie relativ la Apelles: „e furno nel suo tempo più eccellenti pittori e'quali egli sommamente lodava, ma diceva mancare loro una certa venusta laquele e'greci chiamono: charis*", ed. K. Frey, Berlin, 1892, p. 22. Ne putem întreba dacă deja Ghiberti nu se considera ca un nou Lisip (după Pliniu, XXXIV, 61—65): E. H. GOMBRICH, *art. cit.* (1955), p. 296.
20. *Th. Plat.*, III, 1, *Opera*, p. 108; *Marsile Ficin et l'art*, p. 65 şi p. 69, n. 8.
21. *Commentario alla Comedia* (1481); *Marsile Ficin et l'art*, p. 193.
22. *Carliades*, I, citat de E. H. GOMBRICH, „Apollonio di Giovanni", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVIII (1955), p. 165.
23. Această compoziţie, deja prezentată de către ALBERTI, *Della pittura*, III, ed. L. Mallé, p. 104, ca tablou-tip al „inventione grata", este de asemenea menţionat de către LEONARDO ca dovadă a aptitudinii picturii de a egala poezia pentru a „dimonstrare molti morali costumi**", ed. J. P. Richter, nr. 23 şi 25; *Trattato*, ed. McMahon, p. 19 şi 26.
24. Cîţiva ani mai tîrziu graţia lui Rafael, explicată prin precedentul lui Apelles, este prezentată ca adevăratul

---

* „în timpul său au fost mai mulţi pictori excelenţi pe care el îi lăuda foarte tare spunînd însă că acestora le lipsea o anume frumuseţe numită de greci charis"

** „pentru a pune în evidenţă unele obiceiuri morale"

Scanned with OKEN Scanner

ideal al artei, contra celui de „terribilità"; DOLCE *L'Aretino*, Veneția, 1557, ed. Lanciano, 1913, p. 7. La mijlocul secolului la XVI-lea, prestigiul pictorului din Alexandria va fi exploatat de Aretino în folosul lui Tiziano; M. W. KENNEDY, „Apelles Redivivus", în *Essays in memory of Karl Lehmann*, New York, 1964, p. 160, și urm.; A. CHASTEL, *Titien et les humanistes* (1976), reluat în F.F.F., II, p. 360.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul II

Cadrele umaniste ale teoriei artei

Evoluţia culturii este dominată în secolul al XV-lea de două fapte: importanţa predominantă luată de disciplinele din *trivium*: gramatica, retorica, dialectica, în mîinile unui personal nou, deosebit de învăţaţii de la Universitate. Dezvoltarea lor, sub numele de *studia humanitatis*, tinde să domine întreaga activitate a spiritului[1]. Acestei revoluţii, care va da numele său umanismului, îi corespunde o muncă asemănătoare, dar mai lentă şi ezitantă, în ceea ce priveşte artele. Vocabularul scolastic nu furniza nici un termen de ansamblu pentru a defini ceea ce este comun în activitatea arhitectului, sculptorului şi pictorului: formula „arti del disegno" este în gestaţie începînd cu tratatele lui Alberti şi al lui Ghiberti. Ea nu se impune decît un secol mai tîrziu, cu Vasari[2]. Era necesară o doctrină generală independentă de construcţia scolastică pentru a o putea primi. Este interesant să precizăm situaţia Florenţei în acel moment.

Deja în tratatul său de practician (c. 1400), Cennini considera că este bine de amintit că pictura, ca şi poezia, avea privilegiul de a produce fiinţe imaginare. Scrisoarea lui Aeneas Sylvius către Nicolas de Wyle (c. 1451) opunea uscăţimii filosofilor Şcolii adevărata forţă a spiritului, pe care o numeşte *eloquentia* şi descoperea aceeaşi curbă generală în calea artelor confundate, pentru a simplifica, sub termenul de *pictura*: *dum viguit*

Scanned with OKEN Scanner

*eloquentia, viguit pictura**. Acest paralelism arată cum poate fi redată artelor demnitatea de principiu pe care o merită. În realitate va fi vorba de două (principii): a exploata analogia cu elocvență, pînă la transferul integral al noțiunilor retoricii în activitatea artistică sau, pe un plan mai restrîns, a insista asupra particularității principale a artelor desenului, structura matematică[3]. Este ceea ce se observă în a doua treime a secolului. Începînd de atunci se ajunge, încetul cu încetul, la o nouă fază a „conștiinței artistice"; o estetică autonomă nu va fi, bineînțeles, niciodată formulată, însă conceptele tradiționale ale filosofiei grecești: noțiunea aristotelică de imitație μίμησις și noțiunea platoniciană de inspirație (*furor animi*), își găsesc aplicarea. Astfel s-au conturat în etape cadrele teoriei artei.

Era ușor — și puțin naiv — de a-l înnobila pe artist insistîndu-se asupra universalității culturii sale. La începutul celei de a treia cărți Ghiberti susține că artistul trebuie să cunoască toate „artele liberale"; el enumeră astfel o mulțime impresionantă de discipline, în care s-a părut că se întrevede prevestirea curiozităților universale ale lui Leonardo. Acolo se află, în realitate, o formulă pe de-a-ntregul elaborată, o regulă de aur împrumutată de la Vitruviu. La începutul tratatului său de arhitectură acesta ridicase problema necesității unei științe enciclopedice pentru eroul său, *Arhitectul*, în același mod în care făcuse Cicero pentru *Oratorul* său. Singurul merit al lui Ghiberti este cel prin care pune stăpînire în mod confuz pe această afirmație în beneficiul sculptorului, devenit reprezentantul complet al culturii. Aici se află unite două idei: tabloul cunoștințelor utile practicianului și superioritatea unei activități asupra celorlalte. Stabilind că oratorul, arhitectul sau sculptorul trebuie să domine toate formele științei, se crede că se poate ajunge la demonstrarea superiorității sale; el nu trebuie doar să fie la curent cu celelalte discipline; numai el este ca-

---

* cît timp a înflorit elocvența, a înflorit pictura.

Scanned with OKEN Scanner

pabil să le exploateze în profunzime, spre binele omului; el reprezintă un maximum de eficacitate și de însușire. În definitiv, în același fel a dorit Leonardo să susțină cauza pictorului în faimoasele conversații din „Paragone", unde pictura apare înzestrată cu o universalitate de resurse fără precedent[4].

Ideea de a-l justifica pe artist pe această cale a putut fi totuși puțin exploatată la Florența, de către Ghiberti și Leonardo. Aceasta pentru că Alberti, cu obișnuita sa luciditate critică insistase, dimpotrivă, asupra adaptării cunoștințelor: „Doresc — scrie el în *De pictura* — ca pictorul să fie savant, pe cît este posibil în toate artele liberale, dar doresc ca el să fie priceput îndeosebi în geometrie"; contra pretențiilor enciclopedice ale lui Vitruviu — și ale lui Ghiberti — el va preciza mai tîrziu, în *De re aedificatoria*, că arhitectul trebuie mai întîi să fie un maestru în desen și matematici: „În ceea ce privește celelalte domenii, puțin mă interesează că este doctor în drept. Puțin îmi pasă dacă este bun astronom...". Ceea ce frapează în tratatul lui Alberti este ținuta sa pozitivă, adaptarea sa la un scop precis. Dar originalitatea sa stă mai puțin în noțiuni decît în îndrăzneala de a transfera, pentru întîia dată, la pictură cadrele abstracte și noțiunile retoricii[5]. El se bazează pe o adaptare coerentă a tratatelor de *Poetică* și de *Retorică*, de tip aristotelician, pe care umaniștii — mai ales cei din Padova, pe care Alberti îi cunoștea bine — începuseră să le studieze în detrimentul acelor *artes dictandi* și al formularelor tradiționale. Aristotel, studiat în original sau, cel puțin, prin transpunerile lui Cicero (*De inventione* și *De oratore*) și ale lui Quintilian (*De compositione*), fusese comentat de către Guarino și umaniștii din Italia septentrională, mult înainte de publicarea în traducere latină a lui L. Valla în 1498 și *Poetica* sa este cea pe care o folosește Alberti[6]. Deosebirea de bază este cea dintre *ars* (τεχνή) și *natura* (φύσις), adică: *studium* și *ingenium*, primul subîmpărțindu-se în *inventio* și *elocutio*, cel de al

Scanned with OKEN Scanner

doilea cuprinzînd nu o psihologie a creatorului, ci un tablou al reprezentărilor care îl interesează. Aceasta este chiar dispunerea din tratatul lui Alberti:

I. *Rudimenta* = inventio
II. *Pictura* = elocutio } studium
III. *Pictor* = ingenium

Doar prima parte constituie o inovaţie — importantă, este adevărat — în raport cu cadrul tradiţional; sub titlul de *Rudimenta* ea expune regulile de proiectare geometrică apte să definească spaţiul pictural; dar analogia cu retoricele se continuă în secţiunile următoare, pînă în detaliul cel mai precis. Celebra definiţie a picturii în trei cuvinte: *circumscriptio*, *compositio* şi *lumina*, este ea însăşi o adaptare a schemei ciceroniene: inventio, dispositio, elocutio, adică: ideea, distribuirea părţilor şi învelişul sensibil[7]. Odată cu natura (*ingenio*) şi studiul maeştrilor (*studio*) se pun marile teme, care vor oferi judecăţii artistice formulele-tip vreme de unul sau două secole: imitarea naturii, cu alte cuvinte conformarea la legi generale şi noţiunea de „storia“, adică de acţiune dramatică, considerată drept reprezentarea superioară. Această conversiune a formulelor poeticii şi retoricii antice în teoria de artă oferea baze solide analogiei *ut pictura poesis* şi o făcea să devină principiul general al oricărei reflecţii asupra artei. Această maximă va interveni în nenumărate epigrame. Ea provine de la Horaţiu (*Ars poetica*, 7, 316); Plutarh (*De gloria Atheniensium*, 3) declară „pictura“ „poema tacitum“ prevalîndu-se de Simonide. Aceeaşi maximă este dezvoltată şi aplicată de autorul anonim (multă vreme considerat Plutarh) din tratatul grec „Despre viaţa şi poezia lui Homer“, în descrierea scutului lui Ahile[8]. La mijlocul secolului al XV-lea ea reapare la B. Fazio, la Alberti (*De re aed.*, VII, 10), este citată de către Leonardo, Gauricus şi, mai tîrziu, Lomazzo[9]. Ea priveşte înainte de toate compoziţia: ceea ce există comun la cele două arte este puterea de a reprezenta „acţiunile“ umane şi deci „pasiunile“ şi astfel de a acţiona asupra

Scanned with OKEN Scanner

acestora: descrierea unui tablou devine un fel de verificare literară a bunei sale organizări.

Elogiul suprem pentru artist este că a egalat sau a învins natura[10]. Formula este atît de generală şi atît de vagă, încît ea se aplică stilurilor cele mai diferite. Ea poate pune în valoare efectul de iluzie care face ca tabloul să fie comparat cu o oglindă, clara definire a unui tip sau supunerea la legile universale ale armoniei; ea nu exclude recurgerea la formele imaginare, care pot fi mai semnificative decît obiectele experienţei şi la care Aristotel „acordase libertate poeţilor" (*Poetica*, 25). Referirea la natură este un mod de a susţine ambiţiile universale ale artei; de unde destinul făurit de unele spirite, preocupate de a nu lăsa să sărăcească noţiunea de artă, cugetării lui Filostrate: ὃστις μὴ ἀσπαζεται τὴν ζωγραφίαυ ἀδικεῖ τὴν αλήθειαν.*
Această maximă este reluată cam în acelaşi timp de către Leonardo referitor la pictor şi de către Pomponius Gauricuś pentru sculptură; ea aminteşte că arta cuprinde un „discurs mental" cel puţin egal celui al disciplinelor liberale şi că „adevărul naturii" nu apare fără intervenţia activă a spiritului şi fără resursele tehnicii[11]. „Imitarea naturii" tinde să capete astfel, către 1500, o puternică valoare care nu se exprima deloc pînă atunci: nu ne putem da seama de această evoluţie fără să facem să intervină punctele de vedere adoptate de mediul de la Careggi.

Alberti, elaborînd primul teoria picturii pe baza modelului artelor poetice, a avut grijă să pună în evidenţă principiul matematic: această nouă bază a artei era suficientă pentru a ridica pictura la nivelul „artelor" tradiţionale sau, cel puţin, nu mai îngăduia să fie umilită în faţa lor. Apărătorii artelor desenului nu vor pierde ocazia să insiste asupra acestui argument preferat; el va fi — în secolul al XV-lea — indiciul cel mai sigur al gustului „modern". Ficino îl va dezvolta, pe planul filosofic, în special în comentariul la

---

* cine nu iubeşte pictura, vatămă adevărul.

Scanned with OKEN Scanner

Philebos (1492)[12] și Leonardo, din punctul de vedere al artistului, cu vigoarea și claritatea de gîndire care este cunoscută[13]. Dar aceste afirmații sînt legate de o dublă revoluție care le dă întreaga valoare. Pe de o parte, știința matematică se desprinde de corpul disciplinelor liberale; ea se emancipează și se ridică deasupra întregii construcții a erudiției pentru a constitui un fel de nou *organum* universal. Acest punct de vedere este în special dezvoltat de către Ficino în teoria privitoare la *Ratio* ca funcție superioară a sufletului; ea este prin esență dotată cu instrumentul matematic pentru a domina realitatea. Pe de altă parte atelierele avansate, renunțînd la micile rețete ale practicienilor, abordează geometria, o sustrag într-un fel din școli și își rezumă idealul lor în noțiunea perspectivei pictorilor sau *prospettiva pingendi*. Către 1470—1475 Piero della Francesca își demonstrează calitatea de „suveran al picturii" și își întemeiază autoritatea, redactîndu-și tratatele de matematici aplicate; o muncă asemănătoare se împlinește la Florența în jurul lui Verrocchio, în aceeași perioadă: după mărturia lui Vasari, Andrea „attese alle scienze e particolarmente alla geometria"*. Verrocchio nu a fost doar maestrul lui Leonardo ci, după formula relevatoare a lui Verino, „aproape al tuturor acelora al căror nume plutește astăzi printre cetățile din Italia" și rămîne de apreciat rolul său în dezvoltarea culturii atelierelor[14]. Tabloul artiștilor matematicieni, așezat de către Luca Pacioli la începutul lucrării sale *Summa de arithmetica* (Veneția, 1494), enumeră maeștri din nord, din Toscana și din Umbria, care corespund exigenței moderne: cei din familia Bellini, Mantegna, Melozzo, Luca da Cortona, Perugino, Botticelli, Filippino Lippi și Domenico Ghirlandaio, „quali sempre con libello e circino lor opere proportionando a perfection mirabile conducano**"[15]. Lista are o va-

---

* „avea înclinare către științe și în mod special către geometrie".

** „care totdeauna (...) proporționînd lucrurile se îndreaptă spre o minunată perfecțiune"

loare publicitară: este mai degrabă o pledoarie în favoarea artelor desenului decît o expunere a capacităţilor matematice. Pacioli revine la ea în tratatul său despre *Divina proporţie* (1509); dar gîndirea sa este mai explicită, el recomandă practicienilor, „di che arte, misteri et scientie si vogliano*", o cunoaştere abstractă a raporturilor şi a măsurilor, „come nel suo Thymeo el divin philosopho Platone el rende manifeste**": aici este vorba de geometrie aplicată la tehnici. Justificarea acestei activităţi o găsim în mijlocul platonismului[16]. Acolo se află o nouă fază a „decompartimentării" vieţii intelectuale. Prima generaţie florentină pusese în legătură arta şi ştiinţa; în ultimul sfert de secol, noţiunile filosofice intră în joc şi ele sînt cele ale neo-platonismului.

Acest lucru este evident în cadrul istoriei unei formule la modă, cea de *symetria*; se stabilise de la început şi se repetase timp de un secol, că ea nu avusese echivalent în latină; cuvîntul suna grecește[17]. Citim în Landino (1481): „Fu adunque il primo Joanni fiorentino cognominato Cimabue che retrovo e lineamenti naturali e la vera proporzione la quale e Greci chiamano *symetria****". Termenul are o prestanţă evidentă: pentru el acesta rezumă idealul proporţiilor raţionale[18]. Formula reapare în *Viaţa lui Brunelleschi* pentru a consacra superioritatea arhitectului: „Nel guardare le scolture, come quello che aveva buono occhio, ancora mentale, ed avveduto in tutte le cose vide el modo del murare degli antichi e le loro *symetrie*; e parvegli conoscere un certo ordine di membri e d'ossa molto evidente, come quello che da Dio, rispetto

* „indiferent de arta, misterul sau ştiinţa de care aparţin".

** „aşa precum în al său Thymaios arată divinul Platon".

*** „Giovanni florentinul, zis Cimabue, a fost deci cel dintîi care a regăsit şi liniamentele naturale şi proporţia adevărată pe care grecii o numesc *symetria*".

Scanned with OKEN Scanner

a gran cose, era illuminato*"[18]. „Symetria" va prilejui la fel un lung capitol, mai informat, al lui Gauricus (1504), după care măsura, minunată lege a naturii, își capătă sensul deplin în proporțiile interne ale corpului uman, „instrument armonios, împlinit în toate elementele sale"; trebuie ținut cont de legile sale începînd de la *Timaios* și pe parcursul analogiei muzicii. Această „proporzionalită" este esențială; dar ea este misterioasă, ea se înscrie într-o ordine mai vastă, mai ocultă, unde trebuie să pătrundă orice artist. Trecînd de la studiul proporțiilor la cel al expresiei fizionomice, Gauricus revendică drepturile studiului doctrinal, atent la legăturile ascunse ale formelor: „Plebea poate dispreţui atît cît va dori tainele filosofiei socratice și pitagoriciene; ele păstrează pentru noi cel mai sfînt tezaur"[20].

Încă în fragmentul lui Manetti (sau al lui pseudo-Manetti) descoperirea acestei *symetria* este asociată unei iluminări a spiritului; noțiunea devine expresivă datorită psihologiei inspirației. Este imposibilă sesizarea jocului proporțiilor fără să se alcătuiască din ele o imagine interioară care lămurește ordinea naturală: măsură și „idee"sînt în legătură.

Numărul trebuie să fie, în cele din urmă, raportat la ordinea completă a Frumuseții care depășește evidențele raționale. Această exigență suplimentară, pe care Alberti o remarcase, capătă pentru neo-platonicieni o importanță fără limite. Ei caută să o elaboreze prin formule „mistice", prin noțiunile de „iluminare" și de „splendoare", care subliniază caracterul unic și tulburător al frumuseții, sustrăgîndu-l oricărei definiții. Pentru Ficino și pentru toți cei care îi vor urma intuițiile, conștiința acestei perseverențe metafizice are drept consecință exacerbarea conștiinței corespondențelor simbolice în univers. El se stră-

---

* „Privind sculpturile, ca unul ce avea ochiul exersat și care era iscusit în toate, văzu modul cum zideau cei vechi și simetriile lor și i se păru a recunoaște o anumită ordine a membrelor și a oaselor foarte evidentă, precum unul care în
 fața marilor lucruri era iluminat de Domnul."

Scanned with OKEN Scanner

duie, în comentariul din *Timaios*, să le facă reprezentabile prin datele matematice, în *De vita triplici*, prin analogiile „magice" ale formelor și ale calităților, în *De sole et de lumine*, prin proprietățile sublime ale iradiației luminoase[21]. Nu vor lipsi teoreticieni și chiar artiști care să considere această doctrină complexă a cosmosului ca orizontul normal al activității artistice. Opera franciscanului Pacioli, discipol al lui Piero della Francesca, este exemplul cel mai clar de extindere în acest sens ezoteric și „mistic" al matematicii artistice. Tratatul său *De divina proportione* dezvoltă, spre folosința pictorilor, decoratorilor și arhitecților, modurile de speculație „pitagoriciană" asupra corpurilor pure și analogiile universale, astrologice și teologice, de care sînt susceptibile formele și numerele[22]. La Florența, ca și la Roma sau la Veneția, nu s-a minimalizat importanța acestor preocupări[23]; ele îmbrățișează și solicită munca artistică, se impun tipurilor de decor și schemelor de compoziție. Dar însăși obscuritatea sa antrenează dubii asupra misticii „pitagoreice": ea nu este acceptată de toți[24]. Alte noțiuni o limitează. Situînd talentul deasupra cunoașterii, intuiția deasupra formulelor, platonicienii furnizau ei înșiși antidotul exceselor speculației, cel puțin în măsura în care aceste noțiuni ale noii lor „arte poetice" își găseau aplicația în lumea artei[25].

Ideea că studiul obiectiv și „științific" al naturii este necesar fără să fie satisfăcător, că el nu reprezintă ultimul cuvînt al artei, se răspîndește începînd cu sfîrșitul secolului al XV-lea. Ea este ilustrată de anecdota despre tabelul de calcul al lui Donatello care constituie obiectul unei anecdote curioase în opera lui Gauricus: în timpul ședерii sale la Padova artistul, solicitat de un curios, îl duce în atelierul său pentru a-i dezvălui instrumentul său secret și îi mărturisește pînă la urmă că îl poartă în cuget[26]. Aptitudinea personală nu este atît de comunicabilă cum o crede, în mod naiv, omul obișnuit. Artistul se definește printr-o organizare particulară pe care amatorii o cunosc și o respectă. El nu pune în opera sa

Scanned with OKEN Scanner

doar produsele ştiinţei sale, dar şi ceva în plus. Ideea era nouă: ea avea trecere în anumite medii din Florenţa, cum o dovedeşte voga formulei: *Ogni dipintore dipinge se**. Cuvîntul este atribuit lui Cosimo de Medici într-o culegere de aforisme semnate de Poliziano[27]. Cosimo — după cum relatează Vasari — apăra cu spirit non-conformismul şi chiar extravaganţele lui Filippo Lippi, spunînd: „Gli ingegni rari sono forme celesti e non asini vetturini**".

Acest respect pentru personalitatea artistului era nou; însemna a-i acorda această independenţă faţă de normele comune, acest fel de privilegiu în mijlocul lumii umane, pe care îl reclamau platonicienii pentru „sacerdos musarum"[28]. Opera de artă nu este o producţie mecanică; ea angajează o întreagă dispoziţie a sufletului care pluteşte deasupra contingenţelor. Este, fără îndoială, pentru prima oară că această idee revoluţionară intervine în cultura modernă. Ea se va consolida în funcţie de activităţile „nobile" ale vederii şi ale auzului, în *Teologia platoniciană* (X, 4). Ideea că artistul se exprimă în opera sa este dezvoltată acolo folosindu-se analogia „oglinzii care reflectă chipul"; „noi — spune Ficino — putem vedea în ea dispunerea lui ca imagine a spiritului său". Opera de artă nu expune doar o anumită categorie de reprezentări; ea le reflectă trecîndu-le printr-o sensibilitate. Declaraţia este totuşi mai puţin „modernă" decît s-ar părea. Pentru Ficino care n-a rezolvat niciodată cu precizie problema „individuaţiei", sufletul artistului acţionează în acord cu „sufletul universal"; este vorba mai puţin de subiectivitatea personală decît de un anumit nivel al fiinţei. În cadrul antropologiei metafizice a platonismului florentin, sensibilitatea şi imaginaţia ocupă un loc nou; dar ele sînt concepute într-un mod pe deplin obiectiv[29].

---

* Orice pictor se pictează pe sine.

** „Talentele rare sînt forme celeste şi nu măgari de tracţiune".

Scanned with OKEN Scanner

Fraza devenise banală. Ea reapare incidental într-un sonet facil al lui Matteo Franco, poetul lui Lorenzo[30]. S-ar putea crede că ea trebuia să-i irite pe adversarii unei arte prea emancipată de normele tradiţionale, căci ea a fost comentată de către Savonarola, în una din predicile sale despre Ezechil, într-un sens pur moral, pentru a-i readuce pe artişti la sentimentul responsabilităţii lor creştine: tabloul relevă nivelul moral al sufletului lor; predilecţiile lor şi concesiile lor sînt prezentate aici ca periculoase. Ei trebuie să-şi reformeze sufletul pentru a face pictură bună[31].

Leonardo reia aceeaşi idee a unei proiecţii inconştiente a pictorului în opera sa, dar pe un plan psiho-fiziologic. El scrie, într-o pagină care va fi reluată în *Trattato*: *Ne ho cognosciuti alcuni che in tutte le sue figure pareva avervisi ritratto al naturale e in quelle si vede li atti e li moti del loro fattore**... . Nu viziunea proprie a sufletului, nu puritatea sau impuritatea inimii sale ci, într-un anume fel, forma sa vitală este aceea pe care pictorul o traduce în tipurile şi gesturile personajelor într-un mod care, dacă nu este atent, poate să se schimbe într-o auto-caricatură. Trebuie să te fereşti de spontaneitate şi să te împotriveşti tendinţei de imitare şi repetare a propriilor sale forme, prin studiul obiectiv al formelor. Se va corecta astfel înclinaţia inconştientă a sufletului (în sensul de principiu vital) către imaginile care i se aseamănă[32]. Leonardo schiţează atunci în mod incidental o analiză total nouă a procesului artistic: formula „ogni dipintore dipinge se“ este limitată la o operaţie instinctivă şi considerată ca sursa unei proaste picturi, în care auto-critica n-ar fi intervenit. Într-o pagină din manuscrisele sale el propune o formulă celebră, care pare să recomande un efort al imagi-

---

* Am cunoscut pe cineva care în toate reprezentările sale părea a se fi pictat aşa cum era şi în ele se văd actele şi mişcările autorului lor.

Scanned with OKEN Scanner

naţiei pentru a se identifica cu fiinţele de reprezentat:

chi pinge figura, e se non pò esser lei, non la pò porre[33].

Dar aceasta este noţiunea unei alte formule familiare umaniştilor. Ea trimite la Dante: se citeşte, în a treia *Canzone* din *Convivio*, despre adevărata noblețe, pe care averea nu o poate da, dar care este cea a spiritului:

poi chi pinge figura
Se non può esser lei, non la può porre.

ceea ce înseamnă: „Nici un pictor n-ar putea să realizeze un personaj, dacă nu s-ar identifica mai întîi intenţionat cu ceea ce trebuie el să fie.“ Noblețea inimii depinde de înălţimea aspiraţiilor sale. Şi Dante adaugă: *Onde nullo pittore potrebbe porre alcuna figura se intenzionalmente non si facesse prima tale quale la figura essere dee**[34].

Pico, în comentariul său la *Canzone d'Amore* (1486, publicat după 1500), reluase maxima: forma trebuie să fi fost concepută de spirit înainte de a fi realizată în materie, „e questo è quello che nostro poeta Dante tocca in una sua canzone dove dice: poi chi pinge figura, se non puo esser lei, non la puo porre**“[35]. Pico sublinia astfel primatul formei inteligibile, al arhetipului, în activitatea intelectuală, ca şi în operaţia artistică.

Fără îndoială că Leonardo nu înţelegea în sens metafizic acest lucru. De mai multe ori el a deviat în folosul său formulele umanismului. Dar el trebuie să le folosească şi să le modifice pentru că tindeau să constituie, la sfîrşitul secolului al XV-lea, o „problematică“ nouă a activităţii artistice. Între efortul împlinit de Alberti,

---

* „Din care cauză nici un pictor nu poate să aştearnă pe pînză vreo întruchipare dacă mai întîi, în mod intenţionat, nu a considerat-o ca pe ceva foarte de seamă“.

** „şi aceasta este ceea ce poetul nostru Dante atinge într-unul din poemele sale unde spune: cine pictează chipul (uman — n.n.) nu-l poate realiza dacă nu se identifică cu el.“

Brunelleschi sau Ghiberti, din 1430 pînă în 1460, pentru a face să beneficieze teoria — şi practica — noţiunilor literare ale *Retoricelor* şi ale principiilor ştiinţei, şi cristalizarea doctrinală care se va opera după 1540, pe planul academic, se schiţează, din 1480 pînă în 1500, în funcţie de platonismul florentin, un cadru doctrinal al manifestărilor artistice. Recurgerea la matematici este confirmată ca o operaţie constitutivă a oricărei arte elevate: el îl asigură organizarea metodică, clară, raţională, dar într-o perspectivă mai complexă. Numărul pune spiritul în comunicaţie cu „arcanele" despre care tratează „filosofia socratică şi pitagoreică"; şi ordinea elaborată de pictor, sculptor sau arhitect, ar fi trebuit să fie repusă în legătură cu o simbolistică universală. Această exigenţă confuză are o pondere din ce în ce mai mare la sfîrşitul secolului al XV-lea: ea poate modifica sensibil intenţiile artistului. Principiul de a interoga direct natura şi-a pierdut din simplitate. Analogia generală stabilită între arte şi litere rămîne la fel partea esenţială a noului *Credo*; idealizarea poetului în mediul mediceean tinde să provoace o promovare asemănătoare cu cea a artistului. I se atribuie acum o „psihologie" particulară şi preocupări necunoscute pentru muritorii de rînd.

În antropologia lui Ficino şi a lui Pico noţiunea de *artifex* universal juca un rol atît de mare încît, dacă nici o altă speculaţie a Academiei nu cîştigase mediile artistice, cel puţin aceasta trebuia să fie reţinută de ele. Manetti o înfăţişase cu vigoare. Ficino nu o va uita în a sa *Teologie platoniciană*, amintind că această activitate (care, pentru el, demonstrează realitatea absolută a sufletului) cuprinde toate aspectele realului. Nu mai este vorba de o reuşită particulară, de un tur de forţă tehnic izolat; ci de o „aptitudine" de a pătrunde şi organiza ordinea lumii cu instrumente adecvate. De unde obişnuinţa complet nouă de a se insista asupra multiplicităţii activităţilor concrete, de a se aduna într-o singură noţiune omniprezenţa ideală a artistului. Enumerarea

Scanned with OKEN Scanner

aproape deconcertantă a aptitudinilor atribuite lui Alberti, pe care le revendică Leonardo, dar care sînt atribuite și lui Verrocchio, capătă deplina sa înțelegere pe acest fond de doctrină: ea este tipică pentru evoluția ideilor despre artă, după 1475—1480.

Sîntem foarte aproape de noțiunea de „geniu"[36]: toate elementele sînt reunite, împreună cu ideea inspirației (forța irațională a acelui „furor"), cea a cunoașterii intuitive a misterului universal, și cea a destinului dificil al *sacerdos musarum*-ului. Dar exista, în sînul umanismului platonician, o serie de contradicții care nu îi permiteau să o formuleze. Criza care îl sfîșie către 1490 — așteptînd reacția „piagnone" — îi îndepărtează pe Pico și pe prietenii săi, Poliziano și Ficino însuși, de afirmațiile îndrăznețe pe care le pronunțaseră altădată: ei se concentrează asupra problemelor exegezei și ale filosofiei religioase. În neliniștea sfîrșitului de secol meditația asupra artei se găsește la punctul mort. Dar atunci se produce faptul decisiv pe care îl prevestea evoluția generală a culturii: asumîndu-și toate responsabilitățile vieții intelectuale cîțiva maeștrii — care vor fi autoritățile din Cinquecento — asimilează, reînvie și exprimă în interesul lor exigențele spirituale maturizate de gîndirea platonicienilor. Experiența lor dă „cadrelor" umaniste o valoare convingătoare, le îmbină intim cu realitățile artei și degajă astfel „problematica" viitorului. În cadrul preocupărilor lor se decide evoluția secolului al XV-lea și prin exemplul lor noțiunile platonismului se înscriu definitiv în teoria artei[37].

NOTE

1. Cel mai recent, expunerea lui P. O Kristeller, *The classics and Renaissance thought*, Cambridge (Mass.), 1955, cap. I.
2. P. O. KRISTELLER, «„The modern system of the arts", a study in the history of aesthetics», *Journal of the History of Ideas*, XII (1951), p. 496—528 și XIII (1952), p. 17—45, despre ansamblul acestor probleme (reluat în *Renaissance Thought*, vol. II, New York, 1965, p. 163—227).

Scanned with OKEN Scanner

3. Despre ansamblul acestor desfășurări: A. BLUNT, *Artistic theory in Italy*, 1450—1600, Londra, 1940, a 2-a ed., 1954; I. A. RICHTER, *Paragone, a comparison of the arts by Leonardo da Vinci*, Londra, 1949. Introducere; L. OLSCHKI, *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, I: *Die Literatur der Technik...*, Leipzig, 1919.
4. A. CHASTEL, „Léonard de Vinci et la culture", în *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVIe siècle*, Paris, 1953, p. 260 și urm. [reluat în F.F.F., *op. cit.*, nr. 50]
5. L. B. ALBERTI, *Della pittura*, ed. L. Mallé, Florența, 1950, p. 9 și urm. C. GILBERT, „Alberti and Pico", *Marsyas* (New York), III (1946), p. 87 și urm.
6. Quintilian fusese regăsit de către Poggio în 1416: din 1420 G. da Barbizza se interesează de el la Padova, apoi Guarino, Giorgio di Trebizonda, și Poliziano îi va consacra un curs în 1480.
7. R. W. LEE, „Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting", *The Art Bulletin*, XXX (1940), 4, p. 197 și urm. (publicat în volum sub același titlu, New York, 1967).
8. Această „Viață a lui Homer" a reprezentat un punct de referință mai răspîndit și mai important decît „Gloria Atenienilor". (Vezi V. JUREN, „Politien et la théorie des arts figuratifs", în: BHR, vol. 37 (1975), p. 133).
9. R. W. LEE, *art. cit.*, a urmărit istoria.
10. Pe tema: *Naturam vincere*, A. COLASANTI, „Gli artisti nella poesia del Rinascimento, fonti poetiche per la storia dell'arte italiana". *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVII (1904), p. 159 și urm.
11. B. SCHWEITZER, „Mimesis und Phantasia", în *Philologues*, vol. 89 (1934), p. 286—300; *Marsile Ficin et l'art*, p. 68, n. 2. LEONARDO, *Ash.* I, 20 *r*: ed. J. P. Richter, nr. 13; G. FUMAGALLI, *op. cit.*, p. 235; *Trattato*, ed. McMahon, nr. 6, § 5. Doar primul editor îl indică drept sursă pe Filostrate. P. GAURICUS, *De sculptura*, p. 16, și 104. „Licența" imaginativă necesară poetului și pictorului a fost afirmată, după Aristotel, de către Horațiu: *Ars poetica*, v. 9—11. Indicația nu a trecut neobservată: ea este dezvoltată pe larg în *Dialogurile* lui FRANCISCO DE HOLLANDA, ed. cit., p. 109 și urm., sau versurile lui Horațiu sînt citate de către Michelangelo care declară: „De fiecare dată cînd un mare pictor face — ceea ce se întîmplă foarte rar — o operă care pare falsă și neadevărată, această falsitate aparentă nu este mai puțin conformă realității"; aceasta privitor la himere și grotești; ed. BROCKHAUS; ed. CHASTEL și KLEIN, p. 46—7.
12. Vezi *infra*, p. 302—8. Vezi și *Marsile Ficin et l'art*, *op. cit.* p. 66—67.
13. Vezi *infra*, p. 412 urm.
14. *Infra*, p. 191.

Scanned with OKEN Scanner

15. E. MUNTZ, *Les archives des arts*, seria 1, Paris, 1890, p. 33—42. Fragmentul din *De divina proportione*, cap. XII, ed. C. Winterberg, Viena, 1889, p. 153; *infra*, p. 302—8.
16. *Marsile Ficin et l'art*, II, 5. Vezi *infra*, p. 301 urm. și 306.
17. Ceea ce declara PLINIU, *N.H.*, XXXIV, 65, iar Landino și Gauricus se mulțumesc să repete.
18. Noțiunea de *misura* (traducere aproximativă a cuvîntului: *symetria*) este deja pentru Ghiberti regula de aur: R. KRAUTHEIMER, *op. cit.*, p. 231.
19. *La vita di Filippo di ser Brunellesco*, ed. E. Toesca, Florența, 1927, p. 18.
20. GAURICUS, *De sculptura*, ed. Brockhaus, p. 154; (ed. A. CHASTEL și R. KLEIN, p. 128—129); *Marsile Ficin et l'art*, II, 5; vezi și *infra*, p. 308—13.
21. *Marsile Ficin et l'art*, II, 2.
22. L. OLSCHKI, *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, *op. cit.*, cap. VI.
23. In *De harmonia mundi*, de Francesco ZORZI (Veneția), este dezvoltat sistemul universal al formelor pe baza analogiei muzicale,; el a putut fi pus în legătură cu estetica lui Palladio: R. WITTKOWER, *Architectural principles*, *op. cit.*, IV, I. Despre acest F. Zorzi sau Giorgio Veneto, C. VASOLI, în *Testi umanistici su l'Ermetismo*, Roma, 1955, p. 79 și urm.
24. V. Danti, autor al unui tratat asupra proporțiilor perfecte (Florența; 1567), îi va atribui lui Michelangelo tot felul de rezerve asupra unui anumit fel de a folosi proporțiile care nu ar încerca să depășească adaptarea lor mecanică. E. PANOFSKY, *Idea*, *op. cit.*, cap. IV. C. DE TOLNAY, în *IIe Congrès d'Esthétique et de Science de l'Art*, Paris, 1937 (1), p. 23 și: *Werk und Weltbild*, *op. cit.*, p. 92.
25. A. BUCK, *Dichtungslehren*, *op. cit.*
26. P. GAURICUS, *De sculptura*, ed. H. Brockhaus, p. 122; ed. CHASTEL și KLEIN, p. 64. Vasari amintește fraza lui Michelangelo: „Trebuie să ai compasul nu în mînă, ci în ochi; căci mîna lucrează, dar ochiul judecă". Vezi Ch. DE TOLNAY, *Werk und Weltbild des Michelangelo*, Zürich, 1949, p. 94.
27. *Das Tagebuch des Poliziano*, ed. A. Wesselsky, Iena, 1929, p. 150. (Atribuirea lui Poliziano este astăzi în general acceptată; vezi G. FOLENA, Umori del Poliziano nei „Detti piacevoli", în *Aprodo*, vol. 3 (1954), n. 2, 2, p. 24—30).
28. C. GUTKIND, *Cosimo de'Medici il Vecchio*, ed. a 2-a, Florența, 1949, p. 311; cîteva indicații în: *Marsile Ficin et l'art*, p. 66 și: *Léonard et la culture*, p. 259. Despre problemă: G. F. HARTLAUB, „Das Selbstbildnerische in der Kunstgeschichte", în *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, IX (1955), 1—2.
29. *Marsile Ficin et l'art*, p. 65—66. Trebuie adăugată această rezervă observațiilor lui CREIGHTON GILBERT,

„On subject and not-subject in Italian Renaissance", în *A.B.*, XXXIV (1952), 3.

30. *Sonetti di Matteo Franco e Luigi Pulci*, Luca, 1759, reed. *Il libro dei sonetti*, de G. DOLCI, Milano, 1933. Despre acest poet de curte, G. VOLPI, „Un cortigiano di Lorenzo il Magnifico", în *Giornale storico della letteratura italiana*, XVII (1891), p. 229 și urm.
31. SAVONAROLA, *Prediche sopra Ezechiel* (XXVI), în ed. Veneția, 1517, fo. 71 E: „E si dice che ogni dipintore dipinge se medesimo. Non dipinge gia se inquanto huomo perche fa delle imagini di leoni, cavalli, huomini e donne che non sono, ma dipinge se inquanto dipintore: idest secondo il suo concepto. E benche siano diverse phantasie o figure de dipintore che dipingono, tamen sono tutte seconde il concepto suo: cosi li philosophi perche erano superbi descripsono idio per modi altieri e gonfiati..."*; urmează o critică la adresa lui Aristotel și Platon.
32. Ms. A 23 *a*: ed. Richter, nr. 586. *Tratat de pictură*, ed. P. McMahon, Princeton, 1956, p. 44 și urm.: del massimo diffetto de' pittori, trad., p. 55—56. Michelangelo va extrage o vorbă de duh relatată de Vasari: «Aveva non so chè pittore fatto un'opera dove era un bue che stava meglio dell'altre cose; fu domandato perchè il pittore aveva fatto piu vivo quello chè l'altro cose, disse: „ogni pittore ritrae se medesimo bene" »**. VASARI, ed. Milanesi, VII, 280.
33. Ms B.N. 2038, f°. 33 *v* G. FUMAGALLI, p. 264; A. CHASTEL, Léonard et la culture, *art. cit.*, p. 259. M. KEMP: «„Ogni dipintore dipinge se": a Neoplatonic echo in Leonards' s Art Theory? », în: *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honor of P. O. Kristeller*, ed. C. H. CLOUGH, New York, 1976, p. 311 și urm. confirmă interpretarea noastră dar oferindu-ne pe nedrept 'ideea că Leonardo adoptă maxima „ca un ecou la neoplatonismul ficinian". Noi afirmăm exact contrariul.
34. DANTE, *Convivio* IV, Canzone 3, versurile 52—53 și coment.
35. G. PICO, ed. E. Garin (1942), vol. I, p. 467—8.
36. E. ZILSEL, *Die Entstehung des Geniebegriffes*, Tubingen, 1926; E. PANOFSKY, F. SAXL și R. KLIBANSKY, *Saturn and Melancoly*, a 2-a ed. (inedită).
37. Este ceea ce va fi examinat mai îndeaproape în Partea a III-a și în concluzie.

---

* „Și se spune că orice pictor se pictează pe sine însuși. Nu pictează în calitatea sa de om întrucît face imagini de lei, cai, oameni și femei care nu există, ci pictează în calitatea sa de pictor: deci după conceptul său. Și deși există diferite fantezii și reprezentări ale pictorilor care pictează, tot așa toate sînt după conceptul său: tot astfel filosofii fiindcă erau mîndri l-au descris pe Dumnezeu în maniere pompoase și umflate..."

** «Un nu știu ce pictor făcuse o operă în care era un bou pictat mai bine decît alte lucruri; întrebat de ce pictorul l-a făcut mai viu decît alte lucruri spuse: „fiecare pictor se reprezintă bine pe sine însuși." »

Capitolul III

Dante, Academia platoniciană și artiștii

„Dantes redivivus et in patriam restitutus ac denique coronatus."*

Ficino

I. ACADEMIA PLATONICIANĂ ÎL ANEXEAZĂ PE DANTE

Gloria poetului s-a fixat definitiv în Quattrocento sub impulsul mediului neo-platonician și în împrejurări care interesează istoria artei. În prima jumătate a secolului umaniștii mai ezitau încă. I se reproșa poetului o cunoaștere incompletă a antichității, atașamentul său de scolastica barbară, fanatismul său ghibelin; către 1400 cei ce inițiaseră *restitutio studiorum* erau intransigenți în ce privește chestiunea calității de *latinitas*; de la Petrarca, ei erau adversarii declarați ai aristotelismului tomist și, în general, erau de partea guelfismului republican[1]. Însuși Salutati, deși admira *Divina comedie* și Poggio, ceva mai tîrziu, regretau că Dante nu scrisese în latină. Obiecțiile puriștilor vor fi formulate de Niccolò Niccoli prin intermediul dialogurilor dramatizate de Bruni[2]. Dante era suspect teologilor din cauza locului pe care îl acordă legendelor antice. În *Lucula Noctis* din 1405, dominicanul Giovanni Dominici ridică numărul rezervelor asupra acestui recurs necumpătat la miturile păgîne care nu poate decît să ducă spiritele la un *falsum et vetustissimum chaos***; sfîntul

* „Dante reînviat, redat patriei și în sfîrșit încoronat".

** fals și străvechi haos.

Scanned with OKEN Scanner

Antonin se va mira că Dante acordase înțelepților și poeților antici un tratament de favoare care nu este justificat prin nimic. Pentru puternicul curent de gîndire dominican, care traversează întregul secol și care va triumfa cu Savonarola, nu există nimic mai condamnabil ca îmbinarea constantă a elementului profan cu cel sacru practicată de Dante și Petrarca[3].

Odată cu dezvoltarea umanismului, obiecțiile cădeau una cîte una: în 1436 Leonardo Bruni publică o *Vita dell'Alighieri* în care justifică faptul că poetul a scris în toscană. „Lingua volgare" era de altfel în plină evoluție literară și va triumfa odată cu Lorenzo de Medici, care el însuși pronunță consacrarea definitivă a lui Dante și a lui Petrarca. „Scrisoarea către Ferdinand de Aragon", „apărare și ilustrare a dialectului toscan", multiplică citatele din „veneratul Dante" și din poeții acelui „dolce stil nuovo"[4]. Cultul lui Dante devine oficial[5]. Niccoli putea încă să reproșeze poetului de a nu fi recunoscut adevărata grandoare antică, plasîndu-l pe Brutus în *Infern*. Dar umaniștii platonicieni sînt mai curînd de partea Cesarului. Ghibelinismul lui Dante este departe de a-i șoca, precum o aberație „gotică": ei văd în el o justă înțelegere a necesităților temporale, care pare să justifice, fără îndoială, nu evoluția sfîntului Imperiu, ci pe cea a republicii florentine și recursul, general pe atunci în Italia, la principiul de autoritate. În 1468 Marsilio Ficino publică — lucrare într-un fel destul de surprinzătoare și anacronică — o traducere toscană a operei *De Monarchia* a lui Dante. Scurta prefață pe care o pune la începutul acestei traduceri, dedicată lui Bernardo del Nero și lui Antonio Manetti, marchează o dată importantă în „soarta lui Dante în Quattrocento". Trebuie să fie prezentată în întregime:

„Dante Alighieri care a avut cerul ca patrie și Florența ca locuință, care era din neamul îngerilor, filosof și poet prin profesie, cu toate că nu vorbea greaca precum părintele sacru al filosofilor, Platon, interpret al adevărului, se exprimă totuși atît de bine în spiritul său încît își împodobește

lucrările cu numeroase raţionamente platoniciene şi dă astfel cetăţii Florenţa o atît de înaltă reprezentare încît se poate foarte bine spune că Florenţa aparţine lui Dante sau că Dante aparţine Florenţei.

Trei împărăţii sînt descrise de către Platon, ghidul nostru infailibil: cea a preafericiţilor, a nefericiţilor şi a călătorilor. Preafericiţii sînt cei care au fost reintegraţi în cetatea vieţii, nefericiţii cei care sînt privaţi pe veşnicie de acest lucru, călătorii cei care se află în afara ei, fără să fie condamnaţi la un exil etern; acesta este ţinutul tuturor persoanelor în viaţă şi, printre morţi, al celor care sînt convocaţi să se purifice un timp.

Această rînduire platoniciană a fost mai întîi urmată de către Virgiliu; apoi Dante a urmat-o, adăpîndu-se prin intermediul lui Virgiliu la sursele platoniciene. Împărăţiilor preafericiţilor, fericiţilor şi călătorilor trecuţi în cealaltă lume, le-a zugrăvit el cu discernămînt tabloul în ale sale *Comedii* şi a tratat despre categoria călătorilor încă în viaţă în cartea intitulată *De Monarchia*[6]".

Filosoful din Careggi consacră fără rezerve nu doar măreţia acelui „sommo poeta", ci schiţează o interpretare nouă care elimină cu îndrăzneală ultimul motiv de neîncredere al umaniştilor: articularea specific scolastică a *Infernului* şi a *Purgatoriului* şi caracterul aristotelic, tomist, al expunerilor sale doctrinale[7]. „Platonizarea" *Divinei Comedii* a fost opera lui Cristoforo Landino. Marea ediţie comentată, publicată la 30 august 1481, beneficia de sprijin oficial; la sfîrşitul lungii prefeţe a lui Landino se află o scrisoare a lui Ficino: *La capătul unui lung doliu, Florenţa are în sfîrşit fericirea de a-l regăsi, după aproape două secole, pe al său Dante Alighieri reînviat şi redat patriei sale: ea îl încoronează şi îl sărbătoreşte*. Ficino, adeseori atît de solemn, s-a depăşit în această pagină de entuziasm care îi uneşte pentru totdeauna pe Florenţa şi pe Dante, „al doilea soare al său", în sfîrşit înţeles[8].

Însuşi comentariul nu ocupă decît „un loc subsidiar în istoria studiilor dantesti", dar el mar-

Scanned with OKEN Scanner

chează o dată în cea a culturii și chiar a vieții artistice. Acest Dante, travestit în poet platonician, s-a impus la sfîrșitul Quattrocento-ului; comentariul lui Landino va fi încă „aproape singurul citit în timpul primelor decade ale secolului al XVI-lea“[9]. Leonardo, Rafael, Michelangelo, toți artiștii, l-au cunoscut pe Dante în această ediție, în care l-au studiat umaniștii și poeții. Paolo Manucio, fiul editorului venețian putea spune, dacă îi dăm crezare lui S. Speroni: „Tatăl meu care i-a editat pe Dante și Petrarca, făcea mare caz de Dante, dar judecata sa nu era personală, el o relua pe cea a Academiei marelui Lorenzo de Medici“[10].

Comentariul landinian folosește din plin glosele anterioare, le suprapune însă o interpretare neo-paltoniciană care falsifică aspectul scolastic al *Divinei Comedii*; el este mai bucuros să expună elementele misticii dionysiace incluse în *Paradis* și știe să pună în valoare frumusețea poetică a ansamblului[11]. El nu ezită, mai ales, să prelungească simbolurile adeseori dificile ale poetului printr-un punct de vedere alegoric și înalță, urmînd metoda Academiei, toate imaginile sale la absolut. Episoadele legendei și ale istoriei păgîne sînt introduse cu titlu de alegorie morală, dar Dante căuta acolo manifestarea unui fel de „mister păgîn“ care completează „misterul creștin“ și trebuie în final să se potrivească cu el[12]. Legenda intervine, prin demonii planetari, la începutul vieții fizice; ea furnizează un fel de cheie poetică tuturor articulațiilor obscure ale vieții intelectuale: supliciul aplicat lui Marsyas de Apollo este astfel invocat în pragul Paradisului și urmat de o rugăciune[13]. Există chiar pentru Dante o coincidență misterioasă a „teologiilor“ antice și a ordinei creștine, coincidență ce trece dincolo de planul istoriei. Mediul din Careggi găsea astfel în *Commedia* toate confirmațiile dorite.

Era admirată mai ales în ea perfecta dizolvare a doctrinei în poezie: vizibilul și invizibilul se articulează în „forme reprezentabile“ care figurează un univers total spiritualizat. Arhitectura *Di-*

Scanned with OKEN Scanner

vinei comedii va fi una din problemele care vor reține atenția umaniștilor și savanților florentini. Dar, în acest edificiu de idei, sensibilitatea orientează totul: cum s-a observat în mod just, experiența estetică comandă dezvoltarea poemului: „Culorile Infernului sînt roșu, galben și negru, cele ale Purgatoriului gri deschis și verde, cele ale Paradisului alb și roz", „în Infern urechea era organul cel mai activ..., în Purgatoriu (poetul) trece prin proba focului..., în Paradis ochiul este intermediarul esențial"[14]. Viziunea ridicată la gradul său cel mai înalt devine, mai ales în Paradis, organul mistic prin excelență, apt să sugereze inefabilul. Cînd Ficino afirmă valoarea absolută a viziunii intelectuale, în spiritul său este prezent exemplul ultimelor cînturi din *Commedia*[15]. Ceea ce contează mai ales pentru umaniștii din Careggi este reprezentarea pasiunilor sufletului, așa cum poetul le-a fixat în Infern și lentul traseu al treptelor cerului care face din Paradis o inițiere poetică în contemplare. Prin aceea *Commedia* oferă viziunea-tip: mișcarea care conduce de la bestialitatea terestră la deliciile contemplării este însuși principiul noii filosofii, cu accentul pus de Dante, cît și de Ficino, asupra atotputerniciei obscure a Dragostei care a inspirat pînă în Infern și care mișcă stelele[16]; Landino nu avea aici de făcut decît să pună în evidență relații explicite. *Commedia* devenea receptacolul științei moderne[17] și *poeta theologus* eroul spiritual al umanismului florentin.

Imitațiile *Divinei comedii* au fost numeroase la sfîrșitul Quattrocento-ului; ea oferă un cadru viziunilor cosmologice pe care neo-platonismul le readucea în circulație[18]. Cînd culoarea antichizantă este mai accentuată, ca în *Città di Vita* de Matteo Palmieri (între 1455 și 1464), care evocă traversarea lumii invizibile sub conducerea Sibilei din Cumae și căruia un curios tablou „eretic" (altădată atribuit lui Botticelli, în realitate operă a lui Botticini), îi dezvăluie în mod direct influența[19], sau în tratatul de astrologie al lui Boninconti, compus la Florența între 1475 și 1478 și dedicat lui Lorenzo, mare compoziție didactică

De rebus coelestibus, care nu este decît o glosă poetică de Manilius într-un spirit ficinian și dantesc[20]. În curînd „viziunea celestă" va avea un accent mai creștin: astfel în *Paradisus* (latin) al lui Ugolino Verino, publicat în 1489, care se deschide cu o evocare a lui Platon, devenit ghidul sufletului în cealaltă lume[21], iar la sfîrșitul secolului, în neterminatul *Poema visione* al lui Giovanni Nesi, din care cele 28 de cîntece în „terzine" asociază cosmologia platoniciană etapelor descrise de către Dante[22].

II. PORTRETUL LUI DANTE

În acest climat s-a definitivat imaginea poetului[23]. Tradiția oferea două tipuri, cel din capela Santa Maddalena din Bargello, care era atribuit lui Giotto (aproape șters astăzi), adică un chip tînăr și visător și cel al lui Nardo di Cione în *Judecata de apoi* din capela Strozzi la Santa Maria Novella, Dante îmbătrînit cu o expresie de milă și de teamă; într-un cuvînt, autorul operei *Vita Nuova* și cel al *Infernului*. Fără a înceta vreodată să fie folosite, aceste două portrete cedau, încetul cu încetul, locul unei noi reprezentări care accentuează forța personajului — fresca lui Andrea del Castagno executată (către 1450) — și o completează prin emblemele cărții și coroana de lauri a lui „sommo poeta" — precum în pictura lui Gozzoli din biserica San Francesco din Montefalco (1452).

În 1465 se așternu pe pereții de la Santa Maria del Fiore o evocare a lui Dante datorată, cum precizează inscripția, lui Domenico Michelino. Dante în picioare, ținîndu-și cartea deschisă în fața Florenței, arată cu mîna dreaptă ținutul damnaților; în spatele lui, muntele din Purgatoriu străbătut de păcătoși; benzi arcuite, asemănătoare unui curcubeu indică, în sfîrșit, cercurile Paradisului. Această reprezentare încă „trecentistă" nu este, fără îndoială, altceva decît modernizarea unei opere vechi[24]. Mai multă grandoare există în silueta din

Scanned with OKEN Scanner

marchetăriile executate în 1478 de către Francione și Giuliano da Maiano, în Sala Crinilor din Palazzo Vecchio, după toate aparențele după un desen de Botticelli[25]: fața osoasă, nasul coroiat, bărbia puternică devin acum obișnuite[26]; și imagini frapante se vor mai naște.

O trăsătură indicată de Boccaccio este acum reținută și pusă în valoare: „E sempre nella faccia malinconico e pensoso.*" Aceasta constituie tema lui Pietro Lombardo în evocarea sa în relief (1483) pentru mormîntul poetului la Ravenna; dar ornamentele „studio"-ului, broderiile gulerului, domolesc intenția. Cu Signorelli, în medalionul de la Orvieto, puterea dramatică a geniului saturnian se degajă cu o cută de dispreț și de plictis pe față, care face din ea o imagine de intensitate remarcabilă și exclusiv patetică. Nu mai puțin riguros, ci mai grav, mai complet apare bustul anonim în bronz de la Muzeul din Napoli care fixează expresia definitivă a poetului; dar trebuie pus în legătură cu sfîrșitul secolului, el nu este departe de cele două portrete pe care Rafael le va picta în Stanza della Segnatura, cel al *Parnasului* unde domnește deziluzia provocată de lucrurile pămîntești și abandonarea în brațele puterii poetice, cel din *Disputa* care înfățișează masca „teologului" gata să înfrunte misterele supreme, cele două chipuri ale lui Dante văzut de Academia florentină.

Petrarca fusese așezat în fața lui Dante pe porțile de la Pallazo Vecchio, pe care se vroiau omagiate gloriile toscane[27]. Dar el contează prea puțin pentru umaniștii neo-platonismului: cultul lui Dante, atît de viguros reînnoit către 1480, caracterizează Academia, cel al lui Petrarca îi va domina pe moștenitorii săi mondeni din 1510. În timpul lui Lorenzo *Commedia* nu beneficia doar de un prestigiu excepțional: prin ea umanismul platonician a avut unul din contactele cele mai fructuoase cu maeștrii artei clasice[28].

---

* „Și mereu cu chipul melancolic și gînditor."

Scanned with OKEN Scanner

III. MANUSCRISELE ŞI EDIŢIILE ILUSTRATE ALE „DIVINEI COMEDII"

Istoria ilustraţiilor la Dante rămîne dificilă şi confuză[29]. Partea ce revine artiştilor toscani nu este aici decisivă. Cele trei iniţiale ale Cîntărilor — „N" pentru *Infern*, „P" pentru Purgatoriu şi „L" pentru Paradis — cuprind, începînd din secolul al XIV-lea, scene stereotipe care se continuă în secolul al XV-lea, cînd miniaturile în plină pagină sînt din ce în ce mai rare. Ilustrarea, cînt cu cînt, pare să fi descurajat foarte devreme pe pictorii de manuscrise: există multe serii rămase incomplete, sau limitate la prima „Cîntare", poate pentru că scenele *Infernului* sînt de un pitoresc mai accesibil. Un manuscris de la Biblioteca Naţională din Florenţa, manuscris care a urmat îndeaproape împlinirea poemului, conţine 37 de miniaturi , 32 pentru *Infern*, 2 pentru *Purgatoriu* şi 3 pentru *Paradis*[30]. Cei care au abordat *Paradisul* par să se fi ghidat, de obicei, mai curînd după didascaliile schematice decît după textul judecat prea elevat pentru imagine, ceea ce explică anumite erori[31]. Cînd seria este completă, ca în manuscrisul din Biblioteca Naţională de la Florenţa datat din 1387, o ilustrare literară combină detalii mărunte printre ghirlanda de flori sau de stele[32]. Într-un manuscris din Veneţia, care este atribuit şcolii lui Altichiero (în jurul lui 1400), siluetele principalelor personaje ocupă în întregime cîmpul desenului; această parte împiedică pictorul să redea marile scene în care forfotesc personajele: astfel în cîntul 31 din *Purgatoriu*, Beatrice iese în prim plan aflîndu-se într-o biată căruţă şi corurile celeste sînt stîngaci distribuite[33]. Varietatea spaţiilor şi amploarea descriptivă a *Comediei* scapă interpretările miniaturiştilor gotici.

Un manuscris sienez din jurul lui 1440 cuprinde 115 ilustraţii dispuse în bordură, în josul paginilor: *Infernul* şi *Purgatoriul* ar fi de Vecchietta, *Paradisul* de Giovani di Paolo[34]. Această

Scanned with OKEN Scanner

ilustrare se bazează pe *Ottimo Commento*, glosă antică compusă la Florența din 1337, deosebit de bogată în aluzii clasice, care conține cel mai popular dintre comentariile *Paradisului*[35]. Anumite detalii nu se explică decît prin implicațiile acestuia. După obiceiul ilustratorilor medievali, miniaturistul acordă aceeași importanță episoadelor textului și comparațiilor care îl însoțesc: el îl arată, de exemplu, pe Dante îngenuncheat în fața lui Apollo care se pregătește să îl încoroneze cu frunze de aur în fața dublei stînci a *Parnasului*, în timp ce Marsyas jupuit zace pe pămînt, pe o pajiște verde[36]. Această imagine, ca multe altele, se îndepărtează de la subiect. Un important manuscris din Italia de nord, aproape contemporan, unește scenele prin ghirlande decorative[37]. Sîntem cît se poate de departe de o interpretare „monumentală" a *Comediei*.

Situația se agravează mai mult cu apariția primelor ediții din *Commedia*, imprimate și ilustrate. Ediția lui Landino, din 1481, trebuia să fie ilustrată; sînt emise ipoteze multiple asupra rațiunilor pentru care inițiativa nu a fost dusă la capăt. Cîteva exemplare conțin 19 gravuri pe aramă pentru primele cînturi din *Infern*, majoritatea vinietelor fiind lipite mai tîrziu. Cel mai des locul prevăzut a rămas gol. Această serie — atît de incompletă — datorată gravorului Baccio Baldini, a fost executată după desene de Botticelli. Vasari afirmă limpede că acesta „a ilustrat și publicat *Infernul*"[38]. Dar această ilustrare abandonată nu are nimic comun cu marea ilustrare a *Comediei*, desenată de artist cincisprezece sau douăzeci de ani mai tîrziu; desenele din seria Baldini nu au fost decît un prim studiu. Aceste gravuri rămîn într-adevăr foarte aproape de miniatură. Cel mult viziunea este ceva mai amplă, personajele evoluează într-un spațiu mai puțin vag; peisajul infernal, copaci, stînci sau ruine, are uneori intensitate. Dar cu aceste mici incinte concentrice în jurul picioarelor eroilor și înțelepților, „nobile castello" din cîntul IV este mai slab reprezentat decît în manuscrisele din 1400[39].

Scanned with OKEN Scanner

Publicaţiile următoare nu sînt mai puţin decepţionante. În 1487 textul şi comentariul lui Landino au fost însoţite de 68 de gravuri pe lemn: primele două „Cînturi" în întregime şi o vinietă pentru primul cînt din *Paradis*; ilustraţiile sînt înconjurate de borduri negre cu candelabre de un frumos efect decorativ, dar stilul rămîne grosier şi există veritabile contrasensuri[40]. Autorul a reprodus modele din miniatură; tipul poeţilor, anumiţi monştri sînt „modernizaţi" cu cîteva trăsături, probabil orientale[41]. În 1491 Veneţia publică la rîndul său *Comedia* şi comentariul lui Landino cu o suită completă de o sută de gravuri care rămîn slabe, cu toate că a existat intenţia atribuirii desenului lor lui Mantegna[42]. Parcă simţind lipsurile tehnicii tiparului, un franciscan a preparat o nouă ediţie, ameliorînd imaginile prin culori, personaje marginale şi un desen mai delicat[43]: el nu a realizat ilustraţii originale decît pentru *Infern*; gravurile însoţind *Purgatoriul* şi *Paradisul* derivau direct dintr-un manuscris florentin din secolul al XIV-lea, cu aceeaşi punere în pagină redusă şi detalii într-un stil rigid şi pueril[44].

Cu toată această insuficienţă generală a ilustraţiilor *Comediei* două ansambluri se detaşează: miniaturile pictate între 1476 şi 1482 pentru Federigo da Montefeltro şi suita de desene de Botticelli, destinate lui Lorenzo di Pierfrancesco de Medici. Autorii *Comediei* miniată la Urbino aparţin unui grup ferrarez a cărui personalitate centrală pare a fi Guglielmo Giraldi[45]: ei au dus la bun sfîrşit un efort artistic destul de singular prin amploarea sa şi chiar prin calitatea sa. La Ferrara arta miniaturii cucerise o originalitate, o graţie poetică şi o acuitate care se regăseşte în anumite pagini, dar diversitatea mîinilor aduce uneori o slăbiciune şi o tendinţă la formulă. Peisaje minuţioase realizate în manieră flamandă încadrează scene bine ordonate; în cîntul IV din *Infern* insula eroilor antici apare sub un orizont neted, ca un lăcaş de vis; Geryon, Cerber, nu mai au nimic din diavolii hidoşi; centaurii trec pe

Scanned with OKEN Scanner

malurile lacului roşu al pescarilor şi îi lovesc cu gravitate. Tot ceea ce este antic este plasat într-o poziţie importantă; cortegiile au consistenţă. Nu rămîne nimic din minuţia acidă a vechilor ilustratori; avem de-a face, cel puţin prin sensul monumental, cu o reuşită a miniaturii într-un domeniu care, multă vreme, nu se lăsase supus.

IV DOUĂ INTERPRETĂRI ALE COMEDIEI LUI DANTE: BOTTICELLI ŞI SIGNORELLI

Dacă opera lui Dante nu a generat decît reprezentări mediocre în secolul al XIV-lea şi doar cîteva excelente în al XV-lea[46], ea a atras foarte devreme atenţia pictorilor, îndeosebi la Siena şi la Florenţa: în 1315 *Maesta* de Simone Martini avea o inscripţie dantescă[47]; în 1381 trei versuri din *Paradis* sînt puse în partea inferioară a unui tablou de Paolo di Giovanni Fei. La mijlocul secolului al XV-lea Giovanni di Paolo consacra două predele din *Judecata de apoi*, unde există reminiscenţe dantеşti, celor două ţinuturi supranaturale, *Infernul* şi *Paradisul*. Adeseori ele se găseau în majoritatea *Judecăţilor de apoi* care, ca cea din capela Strozzi, de la Santa Maria Novella, nu sînt decît miniaturi gigantice, însă nici un pictor nu poate fi considerat ca un interpret al poemului. O situaţie diferită întîlnim la sfîrşitul secolului: doi artişti, familiari cu noul umanism, au venit atunci cu o interpretare personală şi elevată a *Comediei*. Este vorba de Botticelli şi Signorelli. Manierele lor imaginative, total opuse, au eliberat cele două registre unde pictorul poate sesiza substanţa poetică din *Comedia*, lumea extazului şi cea a terorii; ei au clarificat cele două faţete ale universului dantesc care se oferă viziunii: ritmurile „gotice" şi monumentalitatea sa[48].

Botticelli a pictat şi ilustrat un Dante pe pergament pentru Lorenzo di Pierfrancesco de Medici şi această lucrare a fost considerată o minune, scrie un cronicar[49]. Vărul Magnificului finanţase, după

toate aparenţele, ediţia landiniană; el pare să fi inspirat şi compoziţiile mitologice ale lui Botticelli[50]. Acest *Dante*, care îi era destinat, a fost desenat pe mari planşe de pergament (47 × 32 cm)[51] după 1482 şi execuţia a trebuit să se prelungească pînă în primii ani ai secolului al XVI-lea. Această muncă a ocupat, într-un cuvînt, sfîrşitul carierei lui Botticelli şi, după Vasari, ea explică „dezordinile" şi inactivitatea[52]. Compoziţiile *Infernului* amintesc miniatura; ele sînt mai respectuoase faţă de litera textului, grija de a fi complete şi de a detalia motivele pitoreşti, precum turnul lui Diteu în cînturile VIII şi IX, dragonii diabolici în cînturile XXIV şi XXV, dispersează compoziţia. Dar aceasta este deja antrenată de o vivacitate a traectului şi de o uşurinţă excepţionale, care exploatează repetiţia „cinematografică" a unui personaj, ca adeseori în miniatură. Imaginea destinată cîntului I îl arată de patru ori pe Dante la marginea „pădurii obscure", asaltat de animale cu profil heraldic. Spaţiul este compozit şi mobil, poetul este condus de un Virgiliu care are bonetă, barba lungă, gluga de „mag" medieval[53]. În *Purgatoriu* variaţiile bruşte în „calitatea spaţiului" permit pictorului să suprapună în mod eficace, în aceeaşi planşă, ca de exemplu în cîntul XII, episoadele imaginate şi scenele descrise[54], grija dominantă a artistului fiind de a asigura „continuitatea scenei"; dar aceste imagini înlănţuite sînt uneori greu de descifrat[55]. În cînturile din *Paradis* imaginaţia artistului îl conduce la esenţial: aşezarea faţă în faţă a lui Dante şi a Beatricei, la fiecare prag al cerurilor şi înceata trecere a poetului printre corurile celeste[56]. Botticelli nu mai redă evenimentele, nici chiar gesturile; cu o economie admirabilă a mijloacelor sale grafice el uneşte mişcări subtile de bucurie, de confuzie, de abandon. În cîntul XXV Dante este judecat de sfîntul Petru, sfîntul Iacob, sfîntul Ioan; dar sînt de ajuns trei nume înscrise pe trei flăcări care dansează în jurul poetului[57]. Fiecare pagină aderă astfel în chip minunat la „viziunea" de imponderabilitate[58].

Scanned with OKEN Scanner

Această interpretare atît de fluidă și de o pulsație atît de pură face din opera lui Botticelli o reușită unică; ea domină și, într-o anumită măsură, explică operele din ultimii ani cu care are legături precise[59]. Ordinul rațional al perspectivei este abolit, odată cu orice fel de reminiscențe „păgîne": spiritul antic a dispărut total din operă, zeii nu mai domnesc. *Dante* al lui Botticelli nu mai este nici „umanist", atît a cîștigat în libertate interpretarea personală: este de văzut în el o reușită solitară a geniului liric care depășește în același timp minuția gotică și precizia Quattrocento-ului, pentru a recurge doar la vibrația liniei și la puritatea desenului[60].

Analogia atît de stranie și deseori observată între mai multe din aceste compoziții și desenele artei extrem-orientale poate părea atunci mai puțin misterioasă[61]. A existat mereu în Quattrocento o anumită atracție a exotismului în favoarea căreia cîțiva ilustratori ai lui Dante asimilaseră anumite elemente ale miniaturii persane[62]; rulourile asiatice puteau foarte bine să fi circulat printre prietenii Medicilor iar cunoașterea laviurilor pe mătase nu este exclusă[63]. Dar pentru a întîlni estetica „idealistă" a Asiei era necesar acest dar al despuierii, această sensibilitate contemplativă care „refuză lucrurile terestre nelăsîndu-le să supravieţuiască decît într-o metafizică a simbolurilor"[64]. Din acest punct de vedere interpretarea lui Botticelli pare a se situa la limita extremă a acestei poezii a extazului și a viziunii angelice favorizate de neo-platonismul florentin, dar abordată fără șansă de reușită de literaturile contemporane. În cînturile *Paradisului* avem de-a face doar cu compoziții transparente și lineare fără dimensiuni fixe, în afara timpului în care imaginea se pliază la motivele ornamentale: în cîntul VI, pe un fond de flăcări care ar fi putut să fie heraldic, dacă n-ar fi simbolizat Paradisul, un cerc îi cuprinde pe Dante și pe iubita sa; în alt loc personajele îmbrățișează razele și roțile concentrice ale sferelor. În cîntul I din *Paradis* unde, printre frunzișurile ușoare ale altei lumi, Beatrice și poe-

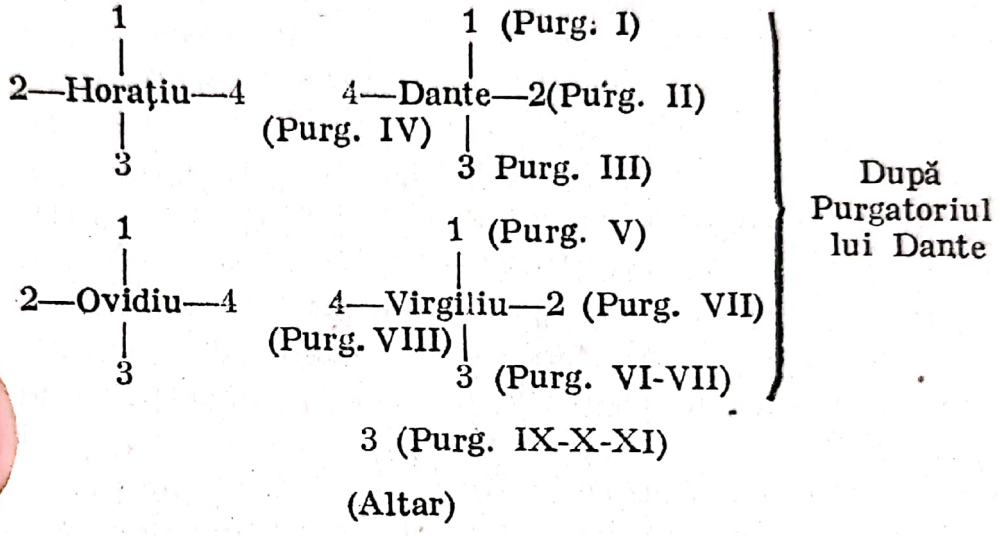
Scanned with OKEN Scanner

tul traversează, parcă aspiraţi, plasa subţire a cercului celest. În această invenţie de o factură atît de „pre-rafaelită", linia se descărnează şi se afirmă în vederea extazului. Fără îndoială că artistul însuşi comparase această inspiraţie cu puterea Erosului mistic. În corul îngerilor din al noulea cerc care, în cîntul XXVIII din *Paradis*, ţin minunatul lor „consistoriu" descris de Dionisie Areopagitul şi contemplat de sfîntul Pavel, Botticelli a aşezat între mîinile uneia dintre aceste creaturi superioare un mic cartuş cu inscripţia: *Sandro di Mariano*[65]. În acest cor fericit deasupra sferelor celeste, în acest empireu pe care Ficino îl descria, după Dante, drept reşedinţă pentru *Mens*, spiritul superior, Botticelli a vrut să indice sau să „reţină" locul său, printr-un fel de profesiune de credinţă care este, în acelaşi timp, cea a unui suflet solicitat de viziunea mistică şi cea a unui artist care atinge prin viziune — în sensul platonician — imperiul perfectului „inteligibil"[66].

Frescele din capela San Brizio de la catedrala din Orvieto au fost executate începînd din 1499, adică chiar în timpul anilor cînd Botticelli termina evocarea sa „mistică". Şi ansamblul este excepţional: pentru prima oară o capelă întreagă — şase fresce completînd bolţile pictate cu o jumătate de secol mai devreme de către Angelico — este consacrată unicei evocări a „sfîrşitului sfîrşiturilor"[67] şi se poate găsi o explicaţie în cutremurul care tocmai zguduise Biserica, odată cu predica apocaliptică, revolta şi supliciul lui Savonarola, *Antecristul* din Ferrara[68]. Tema escatologică este dezvoltată într-un spirit anti-piagnone; un loc spectacular este rezervat martorilor lumii antice, pentru a-i asocia pe poeţii-teologi ai păgînismului cu cei ai creştinătăţii. Este ceea ce dă importanţă acelui „zoccolo" — brîului inferior — pictat în jurul capelei, căci medalioanele rotunde gravitînd în jurul unor *poetae famosi* fac ele însele parte integrantă din ansamblul iconografic. În a doua travee Judecata de Apoi se desfăşoară de o parte şi de alta a ferestrei care domină altarul, Infernul pe peretele drept şi Paradisul pe cel din stînga;

Scanned with OKEN Scanner

al treilea ținut, Purgatoriul, se poate spune că nu ar fi fost reprezentat dacă brîul inferior nu ar fi oferit, în seria de unsprezece medalioane plasate pe peretele din stînga, dispuse în jurul lui *Dante* și al lui *Virgiliu*, o reprezentare parțială a cînturilor II și IX din a doua „Cîntare" a *Comediei*. Cele unsprezece medalioane de pe peretele din dreapta, dispuse în jurul lui Homer și al lui Ovidiu, le răspund cu motive luate din mitologie și alese pentru „concordanța" lor cu temele din Purgatoriul creștin[69]. Acestea sînt coborîrea lui Orfeu în Infernuri, eliberarea Andromedei...



Structura generală a celei de a doua travee este deci clară. Dispariția mai multor medalioane și întunecarea în timp a scenelor nu permit să se afirme că același sistem de analogii apărea în prima[70].

Referirea la *Comedie* este fundamentală; căci poemul dantesc a asociat, pe cît posibil, în evocarea existenței de dincolo de mormînt elita păgînismului cu lumea creștină. Dar ea este aici vehiculul unei concepții care se justifică mai clar în doctrina umaniștilor. În Prefața sa la traducerea din *De Monarchia* Ficino spunea că Dante a îmbrățișat „cele trei împărății descrise de către Platon și urmate de către Virgiliu", cea a nefericiților, Infernul, cea a preafericiților, Paradisul și cea a „călătorilor", cei care sînt încă departe de „cetatea vieții", ca toți cei vii din această lume și, în cealaltă, cei care sînt condamnați să se purifice

un timp. Medalioanele de pe „zoccolo“ — cele din prima travee cel puțin — reprezintă în dublul registru, plecînd de la legendele păgîne din *Comedie*, acest ținut al „călătorilor“, deosebit de lumea infernală și de lumea celestă care se deschide deasupra lor. Interpretarea Infernului ca un loc de încercări pentru suflet este constantă în umanism; ea făcuse obiectul unei temeinice analize a lui Ficino[71].

În executarea anumitor medalioane[72] trebuie să fi intervenit ajutoare. Dar straniul decor de „grottesche“ învolburate care servește drept fundal părții inferioare, cu zborurile sale de monștri gri, arabescurile sale, unde creaturile se răsucesc în sufocări dureroase, arată îndeajuns că Signorelli a găsit aici, ca Botticelli în paginile sale de pergament, mijlocul de a împinge pînă la extrem o inspirație care îl obseda; în locul extazului purificator, el etalează lumea angoasei și a terorii. Chiar tehnica aleasă pentru aceste medalioane, accentul brutal al desenului, modeleul sumar într-un camaieu care decupează personajele pe culmi și fundaluri lunare, se subordonează stilului caracterizat prin „terribilità[73]. Sîntem cît se poate de departe de Botticelli. Viața de apoi descrisă de Dante este asemănătoare lumii infernale a lui Virgiliu și a lui Ovidiu: prima temă reținută din *Comedie* este scena în care Dante și Virgiliu îngenunchează respectuos în fața bătrînului Caton. Virgiliu, cu capul descoperit, încoronat cu lauri, drapat cu o togă largă, ia pentru prima oară aici înfățișarea unui poet antic și nu pe cea a unui „magician“ oriental[74]. Interpretarea „umanistă“ îl duce acum la interpretarea „mistică“; Botticelli a uitat, în al său *Paradis*, nostalgiile păgîne din *Primavera*, Signorelli rămîne la Orvieto autorul „retablului“ tenebros și poetic pe care îl compusese în onoarea lui Pan.

În nișa falsă a capelei, Dante, încoronat, își apleacă chipul în infolii cu pagini dure; această imagine nu pare să datoreze nimic portretelor anterioare: acolo totul este subordonat expresiei de oroare tragică, Signorelli fixează aici cu tărie o

Scanned with OKEN Scanner

imagine a lui Dante, poet al acelei „terribilità". Obsedat de soliditatea plastică și profunzimea spațială, el s-a situat din instinct, în inspirația sa ca și în stilul său, pe linia contrară interpretării botticelliene[75]. Aceste viziuni opuse sînt cele ale unor artiști care au urmat de aproape — și în sens contrar — criza florentină de la sfîrșitul secolului: aceste două versiuni ale *Comediei* redau sensibil un conflict mai profund[76]. Ne putem întreba în sfîrșit dacă frescele din capelă nu datorează și ele ceva operei respective: în cortegiul damnaților, care se îndepărtează către Infern, anumite detalii, ca demonul stegar, amintesc scenele dantești[77]. Dar poezia virilă a lui Dante a servit ca suport pictorului într-un sens larg; ea l-a susținut în căutările sale cele mai obsedante, nudurile halucinante care se acoperă cu carnea lor, rîsul nebunesc al scheletelor și toată mișcarea învierii corpurilor. Ceea ce oferă ca specific dantesc ciclul de la Orvieto, este concepția spațiului „tragic" unde se situează catastrofele finale și care adaugă o dimensiune patetică naivelor „judecăți de apoi" din Trecento.

V. COSMOLOGIE ȘI SIMBOLURI: LEONARDO ȘI GIULIANO DA SANGALL

Comedia nu era pentru Quattrocento doar un poem al sufletului; Landino subliniază apăsat că ea are și un conținut științific. Specificul poeziei este de a închide în simboluri toate gradele de adevăr. *Comedia* expune structura lumilor în același timp cu scopurile cărora le corespund. Acest interes pentru aspectul științific al operei se dezvoltă în afara mediilor universitare și al „cititorilor" oficiali: el era în special viu la artiștii atrași de reprezentarea spațiului. Brunelleschi, prietenul lui Paolo del Pozzo Toscanelli, „s-a dedat mult studiului lui Dante și a pătruns cu deosebire privelиștile și proporțiile; el îl lua adeseori ca exemplu în ale sale observații", scrie Vasari: cosmografia dantească furniza arhitectului un cadru pentru

Scanned with OKEN Scanner

măsurarea spațiului[78]. Antonio Manetti, autorul presupus al *Vieții lui Brunelleschi*, a căutat o reprezentare grafică precisă a universului descris de poet: studiile sale în formă de dialog au fost publicate în 1506 de către prietenul său G. Benivieni. Infernul avea, după calculele sale, jumătate din raza pămîntului; primele șapte cercuri măsurau 405 mile și 15/22, ... puțul giganților pînă la Lucifer are 81 mile și 3/22[79]. Nou este, către 1470—1480, efortul de reprezentare detaliată a universului *Comediei* în spațiu; și reciproc, articularea sa de forme simbolice definește totalitatea structurilor cosmice care pot fi explorate și măsurate.

În acest sens poemul dantesc pare să fi contribuit îndeosebi la formarea lui Leonardo. Pe o filă care cuprinde „memoranda" de geologie și de fizică este menționat întîmplător „il Dante di Niccolo della Croce" (este vorba de un nobil personaj de la curtea lui Ludovic Maurul)[80]. Dintr-o anecdotă faimoasă databilă între 1502 și 1504, se știe că Leonardo era versat în exegeza lui Dante: Leonardo comenta poemul în piața Santa Tinità, cînd a crezut că este bine să-l interpeleze în legătură cu aceasta, pe Michelangelo, aflat în trecere; sculptorul dădu un răspuns ofensator și trecu mai departe[81]. Nu doar poetul *Comediei*, ci și enciclopedistul din *Convivio* a reținut atenția lui Leonardo[82]; el nu era, se pare, atras de marea conciliere între antic și creștin care constituie umanismul lui Dante, nici de mistica sa, ci de modalitățile imaginative. Astfel desenele fantastice de la sfîrșitul lumii (c. 1510—1515) sînt ca impregnate de un tragic dantesc; pe una din ele căderea bulgărilor de foc deasupra unui oraș amintește viziunea atroce a *Infernului*, XIV, v. 28 și urm. Comentariul lui Landino comparase cu această scenă sfîrșitul cetăților blestemate, de care vorbește *Geneza* (XIX, 24) și motivul era, la urma urmelor, în deplin acord cu disocierea finală a elementelor prevăzută de cosmogonia lui Leonardo[83]. Dar cu intrasigența sa obișnuită Leonardo reafirmă, în a sa *Apologie a picturii*, insuficiența poeziei, fie ea cea a lui Dante: „Dacă afirmi: îți voi descrie infer-

Scanned with OKEN Scanner

nul sau paradisul și alte delicii sau orori, pictorul te va depăși, căci el îți va pune sub ochi lucruri mute care vor reprezenta aceste delicii sau te vor îngrozi ca să te facă să te mîntuiești"[84]. Dante îi este familiar lui Leonardo, dar el nu se va închide în acest univers poetic[85].

Problema revine în actualitate odată cu atribuirea lui Giuliano da Sangallo a majorității ilustrațiilor marginale dintr-un exemplar al ediției landiniene, conservat la Roma (Bibl. Vallicelliana)[86]. Este vorba despre 240 de desene mici, în general puțin îngrijite, trasate cu vervă pe marginea cărții: se lasă descifrate în ele mai multe mîini. O bună parte din crochiuri nu poate fi decît din secolul al XVI-lea; dar însăși această particularitate, prezența schemelor de arhitectură, stilul inegal și degajat al desenelor cele mai vechi, permit să fie văzut acolo exemplarul comun al familiei Sangallo; Giuliano și Francesco, cărora le revine esențialul, au desenat pentru plăcerea lor, dar avînd preocupări opuse. Francesco reprezintă mici episoade secundare; Giuliano vizualizează doar anumite metafore din text și aproape exclusiv pe cele care au legătură cu natura, cu aștrii, cu animalele. De exemplu, la începutul *Infernului* el nu redă desișul acelei *selva oscura*, nici animalele alegorice, ci floricelele sau vîrtejurile coastei pe care un vers o evocă în trecere (*Infern*, II, 127 și III, 30). Crochiurile reprezentînd comparațiile optice, acțiunea razelor luminoase, reflexele, sînt deosebit de numeroase. Este vorba de un mod special de comentare a poemului, explorîndu-se metodic registrul său poetic și științific cel mai puternic. Este vorba de un fel de meditație condusă cu penița în mînă în timpul unei lecturi, care nu reține decît un fir secundar; aceasta ar fi, într-o măsură, atitudinea lui Holbein în desenele sale marginale pentru *Elogiul nebuniei*. Atenția față de notațiile „naturaliste" ale poetului și însuși spiritul desenelor au invitat la presupunerea că arhitectul s-a inspirat din Leonardo. Interesul pentru „fenomenele" înscrise în *Comedie* corespunde orientării de spirit a lui

Leonardo și manierii în care el putea să-l citească pe Dante. Mai ales analogia este atît de precisă, între anumite crochiuri ale lui Sangallo și micile personaje științifice din manuscrisele lui Leonardo, încît în cele din urmă se pune întrebarea dacă desenele din *Dante* ale celor doi Sangallo nu erau recopiate după cele ale unui exemplar de Leonardo. Ipoteza unui *Dante ilustrat* de Leonardo pare aventuroasă, dar nu pare aventuroasă cea a împrumutului făcut de Sangallo după unele crochiuri ale pictorului: „prototipurile" lui Leonardo, din care s-ar fi inspirat Giuliano, provin din manuscrisele A și B (între 1482 și 1490). În jurul acestor date contactele între cei doi artiști sînt atestate prin prezența lor în comisiile de arhitectură de la Milano și, mult mai precis, prin împrumuturile lui Leonardo din culegerea lui Sangallo, de exemplu, pentru planul de la Santa Maria degli Angeli. Nimic mai verosimil decît o serie de împrumuturi — în sens invers — Giuliano adunînd mici personaje de la Leonardo și inspirîndu-se din crochiurile „științifice", în aceste ilustrații marginale, unde i se întîmplă de altfel să-și ia alte modele, de exemplu pe Filippino Lippi.

VI. DANTE ȘI ARTA CLASICĂ: RAFAEL ȘI MICHELANGELO

Format la Urbino și la Florența, Rafael a cunoscut și utilizat cu respect, ca și mai vîrstnicul Bramante[87], opera lui Dante[88]. El l-a evocat de două ori în *Stanza della Segnatura*, printre teologii din *Triumful Sfintei Taine* și printre poeții din *Parnas*, ceea ce ilustrează exact noțiunea de *poeta theologus*. Profilul autoritar din prima frescă, chipul calm și visător din a doua, au fixat pentru posteritate tipul definitiv al autorului *Comediei* în conformitate, în mare, cu interpretarea florentinilor[89].

Adeseeri sîntem tentați să indicăm în *Comedie* originea acelor „concetti" ai lui Rafael, mai ales în *Stanza della Segnatura*[90]. „Nobile castello" din cîntul IV din *Infern*, unde sînt adunați, într-un

Scanned with OKEN Scanner

loc deosebit, Înţelepţii şi eroii păgîni, conţine ca în germene „Şcoala din Atena“[91]; dar insulei feerice din manuscrisul din Urbino Rafael i-a substituit decorul marelui portic care pare să transpună imaginea „Templului Filosofiei“ evocat de Ficino. Pentru *Triumful Sfintei Taine* derivaţia este mai simplă: corul teologilor corespunde cu o anumită precizie sfintelor personaje grupate de Dante în ultimele cînturi din *Paradis* şi Rafael interpretează prin contraste de lumină şi umbră — inspirate de Leonardo — notaţiile precise ale lui Dante despre uimirea provocată de bolta cerului[92]. În primele schiţe Dante figura la loc de onoare şi, într-un celebru desen conservat la Windsor, Beatrice i se alătură. În elaborarea finală acest personaj a dispărut din frescă, dar ea apare reînzestrată cu o nouă demnitate în *Teologia* pictată în boltă care posedă exact cele două culori, roşu şi verde şi simbolurile cu care Dante a înzestrat-o la apariţia sa pe culmea *Purgatoriului* (XXX, v. 78 şi urm.). Poetul *Paradisului* este cel care se potriveşte cel mai bine cu preocupările lui Rafael: cupola, pe care el o va construi ca imitare a sferelor celeste în onoarea lui Agostino Chigi, materializează într-o oarecare măsură cerul descris în *Convivio* şi prezenţa îngerilor „conducători ai sferelor“ lîngă divinităţi planetare completează analogia generală. Ea nu exclude surse intermediare[93].

Rafael, ca şi Signorelli, aderă la un aspect particular din *Comedie*. Unicul artist care a îmbrăţişat-o în totalitatea sa şi, dacă se poate spune, fără să lase nimic la o parte, aderînd la interpretarea neo-platoniciană este, în cele din urmă, Michelangelo[94]. O tradiţie, fără mare fundament, susţine că el ar fi ilustrat cu mîna sa exemplarul său din ediţia landiniană[95]; ea traduce, în orice caz, sentimentul că ar fi existat foarte devreme o afinitate completă. Maestrul florentin pare chiar să nu-l fi reprezentat niciodată pe cel mai ilustru poet al cetăţii sale[96]. Spre deosebire de Botticelli şi chiar de Rafael, Michelangelo nu a evocat direct nici *Comedia*, nici pe autorul său. Legăturile sale cu Dante sînt mai intime şi mai complexe. Ele se

situează mai întîi pe planul literar. După ce l-a cunoscut pe Landino la palatul Medicilor, sculptorul i-a studiat mai ales pe Dante, Petrarca și Boccaccio în timpul ședерii sale la Bologna, la Gianfrancesco Aldovrandi[97]. Dacă primele sale poezii dezvăluie mai mult influența lui Petrarca decît pe cea a lui Dante, poetul *Comediei* trebuia să capete ulterior o importanță predominantă. Michelangelo îi va consacra două sonete faimoase care sînt mai puțin un „portret" sau un „elogiu" și mai mult un fel de identificare cu Dante exilatul: *Infernul drept și de cucernicie / văzîndu-le, se-ntoarse-n empireul / în care să contemple Dumnezeul, / ca noi s-avem lumina pe vecie. // Natala-mi vatră, în nevrednicie, / prin tine, stea, atinge apogeul, / dar n-o s-o afle vulgul rău, pigmeul, / ci singur cel ce te-a creat o știe. // Vorbesc de Dante, ce necunoscut e / acestei lumi nedrepte, intrigante / și care nu vrea drepții să-i salute. // Și totuși, dacă aș fi fost eu Dante! / Dădeam pe-al său exil și a sa virtute / toate-ale lumii fericiri gigante!*[98]. În 1519 Michelangelo semnă, împreună cu alte personalități florentine, petiția emanînd din „Sacra Academia florentina" care îi cerea lui Leon al X-lea reîntoarcerea la Florența a rămășițelor pămîntești[99]. Cu această ocazie și-a propus să execute un mormînt demn de „divinul poet"[100]; dar cu timpul nu s-a mai vorbit despre acest lucru.

Din vremea (către 1502—1503) faimoasei discuții cu Leonardo, Michelangelo devenise un veritabil expert în studii dantești: în acest sens există numeroase mărturii[101]. Una din cele mai însemnate este scrisoarea din 1545 în care el își exprimă ostilitatea față de un nou comentariu care i se părea gol și sărac[102], ediția lui Velutello din Lucca, care marca după mai mult de jumătate de secol în care comentariul landinian domnise incontestabil, prima reacție contra interpretării neo-platoniciene a *Comediei*[103]. O convorbire care trebuie să fi avut loc la Roma, în 1546, a fost păstrată într-un manuscris al lui Donato Giannotti, unul din vechii șefi ai partidului republican la Florența. El se număra printre rarii prieteni ai lui Miche-

Scanned with OKEN Scanner

langelo. Sculptorul este unul dintre interlocutori, toţi savanţi sau oameni de vază; este vorba să se determine dacă cronologia dată de Landino călătoriei lui Dante prin Infern şi Purgatoriu este satisfăcătoare. Convorbirea începe prin elogiul umanistului care, *luminînd toate celelalte puncte nodale, toate celelalte aspecte obscure ale poetului — căci, înaintea savantului şi abundentului său comentariu, opera era fără îndoială prost înţeleasă* —, s-a poticnit doar de această problemă[104]. Este deci sigur că Michelangelo l-a citit pe Dante, ca umaniştii de la Careggi; şi comentariul landinian l-a menţinut, de-a lungul întregii sale cariere, în contact cu imaginile şi noţiunile neo-platonismului florentin. Acest dialog este pentru Michelangelo ocazia a cîtorva declaraţii revelatoare:

Sînt fiinţa cea mai înclinată spre dragoste de oameni care a existat vreodată, sau încă: *Pentru a te regăsi pe tine şi pentru a te bucura de sine, nu este necesar să cauţi atîtea plăceri şi false bucurii, este suficient să te gîndeşti la moarte*[105]. Eros şi moartea terestră formează cuplul esenţial care conduce sufletul la destinul său superior, după Dante şi după neoplatonicieni: astfel se prezintă planul filosofic care convine, care îi este suficient probabil lui Michelangelo, cel în care îl întîlneşte pe poet.

Comedia nu era deci pentru el un repertoriu de motive, sau chiar un model, ci unul din stimulentele profunde ale spiritului său. De timpuriu exegeţii s-au complăcut să caute la Dante analogii cu opera lui Michelangelo, ca şi cum s-ar compara un poet cu un alt poet[106]. Poate că asta se înţelegea cînd se afirma că Michelangelo îl ştia pe Dante pe dinafară[107]: în fond, el nu îl ilustrează, ci îl continuă. Marea analogie între cei doi florentini este comunul lor accent de „terribilità". Stilul „eroic" este cel care face să te gîndeşti la Dante, în faţa lui *Ezechil* de pe bolta Sixtinei, care tremură sub suflarea vîntului, sau în faţa oribilelor torturi ale evreilor, în scena şarpelui neîndruător. Eixtă indicaţii corespunzătoare în *Comedie*[108].

Scanned with OKEN Scanner

Arhitectura compoziţiilor, pregnanţa grupărilor, această voinţă de ordine în viziunea supranaturală, acuză înrudirea poetului şi a artistului; dar aproape toate legăturile precise care pot fi degajate în acest sens arată şi partea de exegeză landiniană: intermediarul neo-platonician explică interesul acordat anumitor personaje. El a pregătit fără îndoială, de exemplu, alegerea de către Michelangelo a celor două schiţe reprezentînd pe Raşela şi Lia destinate mormîntului lui Iuliu al II-lea, sau pe cele patru fluvii ale Infernului, destinate mausoleului mediceean[109]. Răpirea lui Ganimede, din care a făcut o interpretare foarte personală, nu a putut deloc să se impună imaginaţiei sale decît prin comentariul landinian[110]. Dante conjugat cu Platon al Renaşterii comandă marile forme ale unei arte în care maximumul unei tensiuni plastice se desfăşoară într-un cadru de simboluri umaniste[111].

Privitor la *Judecata de apoi* au fost multiplicate referinţele la poem [112]: cu siguranţă, Caron şi Minos, monştrii greoi ai lumii inferioare, fac parte din Infernul dantesc; căratul damnaţilor pe spatele demonilor poate fi o reminiscenţă precisă[113], fără să fie uitat precedentul lui Signorelli care evocase deja lumea groazei din urmă, într-un climat demn de poezia dantescă. Dar, în sfîrşit, Michelangelo care manifestă aici preocupări teologice destul de personale, rivalizează cu Dante, mai curînd decît preia de la el: analogiile, care îl frapează pe spectator şi care îl frapau din secolul al XVI-lea, vin de la faptul că viziunea pictorului, impunîndu-se în mod irezistibil, nu mai putem să vedem decît prin Michelangelo acel „sommo Giove" al poetului, sau ciorchinele compact al celor aleşi asemănător unui trandafir gigantic[114]. Cum prevedea Leonardo, opera pictată se substituie, într-o oarecare măsură, poemului.

Contemporanii au avut acest sentiment: „Nu mă îndoiesc că Michelangelo, tot aşa cum l-a imitat în poezie, l-a imitat de asemenea pe Dante

Scanned with OKEN Scanner

în operele sale plastice, nu numai prin grandoarea și maiestatea care se vede în compoziţiile dantești, dar avînd și geniul de a face în marmură și cu culori, ceea ce poetul făcuse în fraze și în cuvinte", scrie Varchi[115], folosind de altfel stîngaci cuvîntul „a imita", pe cînd el vrea tocmai să indice că Michelangelo l-a „refăcut" pe Dante într-un mod care nu va mai putea fi egalat[116]. Constituia deja un loc comun caracterizarea artistului ca „Dante pittore" sau „Dante scultore". Dante al Renașterii nu putea fi decît un sculptor și un pictor, un artist „plastician" apt să traducă opera acelui „sommo poeta", definitiv pus în centrul culturii florentine prin mediul din Careggi: făcînd din Dante principalul vehicul al ideilor sale călăuzitoare, neo-platonismul i-a impus și orientat proiectarea în artă.

NOTE

1. Aceste discuţii datează din Trecento: V. ROSSI, *Dante nel Trecento e nel Quattrocento*, în *Scritti di critica letteraria*, Florenţa, 1930, I, p. 293 și *id.*, *Il Quattrocento*, *op. cit.*, p. 105 la 115. Cea mai gravă pare să fi avut drept obiect problema latinei: *COLUCCIO SALUTATI*: „Dacă ar fi știut să scrie în latină cu aceeași eleganță ca în limba sa maternă: ar fi fost atunci superior lui Virgiliu și lui Homer", *Epistolario*, ed. F. Novati, Roma, 1891—1911, vol. III, p. 491. La sfîrșitul secolului al XIV-lea un călugăr olivetan, Matteo Ronto, tradusese *Comedia* în latină. Un alt ecou al acestor discuţii în textul lui FR. RINUCCINI, *Invectiva contra a certi caluniatori di Dante*, în *Il paradiso degli Alberti*, ed. Wesselofsky, Bologna, 1867, I, p. 380 și urm. (citat de E. GARIN, *Il Rinascimento italiano*, *op. cit.*, p. 84—85), unde este vorba în același timp de valoarea lui Dante și de întîietatea lui Platon. Vezi îndeosebi: A. DELLA TORRE, „La prima ambasceria di Bernardo Bembo a Firenze", în *Giornale storico della lett. ital...*, XXXV (1900), p. 305—8. E.-G. LEDOS, Scrisoare inedită a lui Cristoforo Landino către B. Bembo, *Bibl. Ecole des Chartes*, LIV, 6, p. 721—4.
2. LEONARDO BRUNI, *Dialogi ad Petrum Histrum*, ed. G. Kirrer, Livorno, 1889.
3. B. IOHANNIS DOMINICI, card. S. SIXTI, *Lucula Noctis*, ed. cit., R. Coulon, Paris, 1908. Acest text a fost publicat cu ocazia unei polemici asupra lecturii autorilor antici, între L. Bruni și Preafericitul: V. ROSSI, *Il*

Scanned with OKEN Scanner

Quattrocento, *op. cit.*, p. 56. Vezi și: A. RENAUDET, *Dante humaniste*, Paris, 1954.

4. LORENZO MAGNIFICUL, *Ambra*, etc., trad. fr., *op. cit.*: Lorenzo reproduce paginile mistice din *Comedie* în a sa *Altercazione*.
5. V. ROSSI, *Il Quattrocento*, *op. cit.*, p. 336. Acesta este totodată momentul cînd se va agita pentru prima oară problema reîntoarcerii rămășițelor pămîntești, cum o arată o scrisoare a lui Antonio Manetti către Lorenzo, din 13 aprilie 1476. Vezi I. DEL LUNGO, „Un pensiero a Dante", în *Florentia*, *op. cit.*, p. 451 și urm. B. Bembo, solicitat să intervină în timpul șederii sale la Florența, se va mulțumi să restaureze mormîntul poetului la Ravenna în 1483. Problema va fi reluată sub Leon al X-lea: C. RICCI, *L'ultimo rifugio di Dante Alighieri*, Milano, 1891.
6. Prefață reprodusă în *Supplementum ficinianum* (publicat de O. KRISTELLER), *op. cit.*, vol. II, p. 184 și 185. Asupra împrejurărilor traducerii, A. DELLA TORRE, *op. cit.*, p. 576.
7. Asupra acestui aspect al poeziei lui Dante: G. BUSNELLI, *L'Etica nicomachea e l'ordinamento morale dell'Inferno di Dante*, Bologna, 1907. E. GILSON, *Dante et la philosophie*, Paris, 1942. Este corectă observația că „stagirismul" poetului nu este exclusiv, fiind încoronat de mistica „cisterciană" și deci „dionysiacă" în Paradis, unde se află desigur cele mai puternice influențe ale neo-platonismului antic, cum a subliniat TH. WHITTAKER, *The neoplatonists*, a 2-a ed., Cambridge, 1918, p. 192. Despre aceeași problemă: B. NARDI, *Saggi di filosofia dantesca*, Milano, 1930 și recenzia lui E. TESTA, în *Giornale storico della letteratura italiana*, 97 (1931), p. 163—167.
8. *Commedia di Dante Alighieri con l'esposizion di Cristoforo Landino*, Veneția, 1529, proemio p. 9 (text latin și traducere italiană). Scrisoarea lui Ficino este reluată (text latin), *Opera*, p. 840, la sfîrșitul cărții a VI-a din *Epistolario*. În cele două texte este scris „jam redivino" care trebuie corectat în „redivivo". J. FESTUGIÈRE, „Dante et Marsile Ficin", în *Buletin du Jubilé*, V (1922), p. 535—543, subliniază faptul că „Dante nu este deloc platonician"; el era platonician pentru cititorii de la sfîrșitul secolului al XV-lea.
9. Michele BARBI, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, Florența, 1890, p. 150; vezi și P. L. RAMBALDI, „Dante e Giotto nella letteratura artistica sino al Vasari", în *Revista d'Arte*, XIX (1937), p. 286 și urm.
10. Sperone SPERONI, „Dialogo dell'istoria", *Opera*, II, p. 269, citat de M. BARBI, *op. cit.*, p. 15, notă.

Prin mediul de la Careggi cultul lui Dante a ajuns la Veneția; intermediarul a fost Bernardo Bembo, venit la Florența în 1474—5: A. DELLA TORRE, „La prima ambasceria di Bernardo Bembo a Firenze", în *Giornale storico della letteratura italiana*, XXXV (1900), p. 305—8.

Scanned with OKEN Scanner

Vezi și E.-G. LEDOS, „Lettre inédite de C. Landino à B. Bembo", *Bibl. Ecole des Chartes*, LIV, p. 721—4.

11. Landino arată, în lunga sa prefață, un interes particular pentru anumite imagini proaspete și rustice ale poetului: *Infern*, XXVI, v. 25 și, natural, pentru imaginile sale astrale cele mai stranii: *Paradis*, XXVII, v. 13.

12. De ex. *Purgatoriu*, XXIX, v. 120. Toate aceste probleme sînt comentate de către A. RENAUDET, *Dante humaniste*, *op. cit.*

13. *Paradis*, I, v. 19—20. Scena este reprezentată, fără nici o referință la arta antică, pe ms. Yates Thompson de la British Museum (Siena, spre 1440), recent studiat de către J. POPE-HENNESSY, *A Sienese codex of the Divine Comedy*, Londra, 1947 (pl. 41: fol. 129 r°): lîngă Apollo în picioare, aproape de laurii gloriei poetice, se odihnește Marsyas jupuit; în spatele lui, un curios Pan, culoare portocalie, „însoțitor tradițional al episodului", cîntă din fluier (p. 21, n. 91).

Legendele antice prin care Dante exaltă noutatea singularității operei sale (de ex.: *Paradis*, II, v. 16 și XXXIII, v. 94, aluziile la Argonauți), vin fără dificultate în sprijinul doctrinei neo-platoniciene a alegoriei. Despre toate aceste probleme: Y. BATARD, *Dante, Minerve et Apollo*, Paris, 1954.

14. P. SCHUBRING, *Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie (Italien 14 bis 16 Jh.)*, Zürich, 1931, p. 12 și 26; sursele „artistice" ale *Comediei* au fost examinate de către A. VENTURI, „Dante e l'arte", în *Dante*, Milano, 1921 etc. Despre această delicată problemă: R. ROEDEL, „Il sussidio delle arti figurative nella interpretazione dei velami della D.C.", în *Atti V Congresso di Lingue e Letterature moderne*, Florența, 1955.

15. TH. WHITTAKER, *op. cit.*, notează că „Dante redă orice lucru în termeni de extensiune fără a ajunge niciodată, ca neoplatonicienii (din Alexandria), la înțelegerea directă a purei realități, imateriale"; acolo se află probabil ceea ce el are comun cu Ficino.

16. Expunerile doctrinale din *Comedie* asupra structurii lumii (*Infern*, XI, *Purgatoriu*, XVII, *Paradis*, XXVIII) trimit toate la secretul Dragostei divine, evocată la începutul poemului, *Infern*, I, 39—40 și în ultimul vers din *Paradis*, XXXIII, 145. (H.R. PATCH, „The last line of the „Commedia", în *Speculum*, XIV (1939), p. 56—65, arată „exaltarea creștină a prieteniei platoniciene").

17. Astfel „Veltro-ul celebru din *Infern*, I, 105, este interpretat, după datele astrologiei la modă la Florența, în funcție de întîlnirea excepțională a lui Saturn și Jupiter prevăzută în cer la 25 noiembrie 1484 ca anunțarea unei mari schimbări și a unei reforme religioase: A. WARBURG, *Gesamm. Schriften*, *op. cit.*, II (Anhang), p. 654.

Scanned with OKEN Scanner

Se poate observa, relativ la acest lucru, că definiţia poemului de către Poliziano:

Aligerum... Dantem,
Per stygа per stellas meditque per ardua montis,
*Pulchra Beatricis sub virginis ora, volantem**

(în *Nutricia*, v. 720—722, ed. I, del Lungo, Florenţa, 1925, p. 176), subliniază mai presus de orice aspectul celest şi astrologic al *Comediei*.

18. N. ROBB, *Neoplatonism*, *op. cit.*, cap. 5. V. ROSSI, *Il Quattrocento*, *op. cit.*, p. 257—262. E. MUNTZ, *Istoria artei în timpul Renaşterii*, *op. cit.* II, p. 65, notase deja renumele lui Dante pe lîngă pictorii şi sculptorii de la sfîrşitul secolului al XV-lea, dar cu preţul unei curioase erori: „Perioada în timpul căreia Dante are cei mai puţini imitatori printre poeţi este exact cea în care primeşte cele mai multe omagii din partea artiştilor".
19. Matteo PALMIERI, *Città di Vita* (primele 15 cînturi), ed. M. Rooke, Northampton, 1927. Vezi N. ROBB, *op. cit.*, p. 140 şi *infra*, p. 197.
20. B. SOLDATI, *La poesia astrologica nel Quattrocento*, Florenţa, 1906, cap. II. Acest poem obţine din partea lui Ficino o aprobare deplină; epistola care îl rezumă: *Opera*, p. 750.
21. A. DELLA TORRE, *op. cit.*, p. 687—688. A. LAZZARI, *Ugolino e Michele Verino*, *op. cit.*, Torino, 1897.
22. N. A. ROBB, *op. cit.*, p. 157, declară poemul scris către 1489—98 sub influenţa lui Savonarola; după A. DELLA TORRE, *op. cit.*, p. 697—700, el a fost mai curînd compus după 1499 (anul morţii lui Ficino), cu fidelitate faţă de învăţătura maestrului neo-platonician.
23. W. GOETZ, „Das Dantebildnis", *Schriften der deutschen Dantegesellschaft*, I, Weimar, 1937, a oferit punerea la punct cea mai precisă a problemei confruntînd repertoriile lui Volkmann, Schubring şi pe cel al lui PASSERINI, *Il ritratto di Dante*, Florenţa, 1921, cu rezultatele studiului antropologic al lui F. FRASSETTO, *Dantis ossa, la forma corporea di Dante*, Bologna, 1933. Altă culegere: F. J. MATHER jun., *The portraits of Dante*, Princeton, 1921.
24. R. ALTROCCHI, „Michelino's Dante", în *Speculum*, VI (1931), p. 15 la 59.
25. F. ARCANGELI, *Tarsie* (col. „Quaderni d'arte", 3), a 2-a ed., Roma, 1943, nr. 32.
26. Totuşi *Portretul lui Dante*, din seria „uomini famosi" de la Urbino (către 1475), nu pare să datoreze nimic florentinilor.
27. Despre interesul lui Landino şi al lui Lorenzo pentru Petrarca, v. ROSSI, *op. cit.*, p. 335 urm. şi p. 547. Lan-

---

* Dante Alighieri, / zburînd prin infern, printre stele şi printre înălţimile muntelui din mijloc / sub privirea fecioarei Beatrice.

Scanned with OKEN Scanner

dino a pronunţat o *oratio* celebră inaugurîndu-şi cursurile despre „Canzoniere". Despre ilustraţiile lui Petrarca: Prinţul D'ESSLING şi E. MUNTZ, *Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits*, Paris, 1902. Despre importanţa temei triumfale, legată de poemul lui Petrarca: W. WEISBACH, *Trionfi*, Berlin, 1919. Unele din aceste ilustraţii pun probleme; în fol. 1 v° din *Trionfi* de Petrarca, ed. din Veneţia, 1470—1480 (catalogul expoziţiei; Italian illuminated manuscripts, Bodleian Library, Oxford, 1948, nr. 25), se văd nouă filosofi într-o cavernă, ceea ce poate fi o alegorie de spirit platonician, cum sugerează Dr. O. Pächt.

28. După schiţa lui B. BERENSON, „Dante and his early illustrators", în *The study and criticism of italian art*, I, Londra, 1901, p. 13 la 19, s-a subliniat adeseori rolul operei în formarea marilor artişti ai Renaşterii (W. GOETZ, *op. cit.*, p. 22 şi O. FISCHEL, *Dante und die Künstler*, Berlin, 1921); această nouă interpretare a lui Dante pentru artă coincide cu adoptarea sa de către Academia platoniciană. Cum a confirmat E. GARIN, *Dante nel Rinascimento* (1968), în *L'età nuova, op. cit.*, p. 206: „Ne venne un momento vitale, e a lungo operoso, della cultura del circolo di Lorenzo; un Dante singolare, una singolare sintesi di concetti, che pure volgarizzò per qualche decennio, come poche altre opere, le posizioni di una cerchia insigne di dotti"*. Vezi şi: C. GRAYSON, *Dante and the Renaissance*, în „Italian studies presented to E. R. Vincent", Cambridge, 1962, p. 57 şi urm.; C. DIONISOTTI, *Dante nel Quattrocento*, în „Atti Congresso int. di Studi danteschi", Florenţa, 1965, I, p. 333 şi urm.

Şi, mai recent despre poetul-teolog al umaniştilor: S. BATTAGLIA, *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, vol. II, Napoli, 1974, p. 9 şi urm.

29. L. VOLKMANN, *Bildliche Darstellungen zu Dantes Divina Commedia bis zum Ausgang der Renaissance*, 1 ed. Leipzig, 1892, trad. ital., *Iconografia dantesca, le rappresentazioni figurative della divina Commedia*, Florenţa, 1908, rămîne, în ciuda lacunelor sale, studiul de bază pe care îl completează P. SCHUBRING, *Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie (Italien 14 bis 16 Jh.)*, Zürich, 1931. Ediţia lui C. RICCI, *La divina Commedia illustrata nei luoghi e nelle persone*, 3 vol., Milano, 1931, grupează opere din toate timpurile inspirate de Dante; cea a lui N. ZINGARELLI şi P. D'ANCONA, *La divina Commedia*, Bergamo, 1934 (cu Introd. p. XXIII şi urm. despre „la D.C. e le arti figurative"), conţine ilustraţii vechi. (Vezi acum: M. MEISS, C. SINGLETON, F. BRIE-

---

* „Iese la iveală un moment vital, în acţiune pe termen lung, al culturii cercului lui Lorenzo; un Dante aparte, o sinteză aparte de concepte care a vulgarizat pentru cîteva decenii, aşa cum puţine opere au făcut-o, poziţiile unui cerc însemnat de savanţi".

GER, *Illuminated manuscripts of the „Divine Comedy"*, Londra, 1969, 2 vol.).

30. Florența, Bibl. Naț., Palatina 313: manuscris executat înainte de 1333.
31. Budapesta, Univ. Bibl., nr. 33: L. VOLKMANN, *op. cit.* (ed. ital.), p. 49—50.
32. Florența, Bibl. Naț., Cod. II, I, 29.
33. Bibl. Marciana, clasa IX, nr. 276: 245 mari miniaturi. Unele au fost publicate de A. BASTERMANN, „Dante und die Kunst", în *Dantes Spuren in Italien*, Heidelberg, 1897, trad. ital. *Orme di Dante in Italia*, Bologna, 1902. Acest autor, ca și L. VOLKMANN, *op. cit.*, (ed. germ.), p. 45, consideră manuscrisul ca post-giottesc.
34. P. DE RICCI, *Manuscrisele din colecția H. Yates Thomson*, Londra, 1926, nr. 33. J. POPE HENNESSY, *A sienese codex of the Divine Comedy*, Londra, 1947, care a propus aceste atribuții, arată cum a fost executat manuscrisul în timpul deplinului succes al lecturilor din Dante la Siena, spre 1430—1440.
35. L. ROCCA, *Di alcuni commenti della Divina Commedia*, Florența, 1891. J. POPE-HENNESSY, *op. cit.*, p. 28—29. Astfel fol. 163 r° (*op. cit.*, nr. 70), în afara *Paradisului*, XXII, 45, miniatura îl arată pe sfîntul Benedict doborînd idolul lui Apollo, de care vorbește doar comentariul.
36. Fol. 129 r° (*op. cit.*, nr. 41 și 7.20): de comparat cu manuscrisul citat p. 109, n. 3.
37. Paris, Bibl. Naț. ms. it. 2017 (publicat de L. AUVRAY, *Les manuscrits de Dante des Bibliothèques de France*, Paris, 1892, p. 115—127 și C. MOREL, *Une illustration de l'„Enfer" de Dante*, 71 miniaturi din secolul al XV-lea, Paris, 1825); și Imola, Bibl. comunale, Cod. framm., nr. 32. Acest manuscris important conține mai mult de o sută de miniaturi.
38. VASARI, ed. Milanesi, V. p. 396, J. MESNIL, *Botticelli*, Paris, 1938, cap. IX, p. 121.
39. G. MAMBELLI, *Gli annali delle edizioni dantesche*, Bologna, 1931, nr. 10, A. M. HIND, *Early italian engraving, a critical catalogue*, I. *Florentine engraving*, 4 vol., Londra, 1937.
40. Ed. de Brescia. G. L. PASSERINI, *La Divina Commedia nelle silografie quattrocentesche*, Terni, 1920. G. MAMBELLI, *op. cit.*, nr. 12. L. VOLKMANN, *op. cit.*, p. 51—52. Ilustrația este eronată pentru basoreliefurile *Purgatoriului*, cîntul I.
41. G. SOULIER, *op. cit.*, p. 226.
42. G. MAMBELLI, *op. cit.*, nr. 13 și 14; se distinge o ediție apărută în martie și o copie publicată în noiembrie.
43. Catalog al anluminurilor epocii timpurii (vînzare galeria G. Petit, 6 dec. 1926), Paris, p. 26—46: carte anluminată de la sfîrșitul secolului al XV-lea, proiect de ediție ilustrat de Piero da Figline. T. GNOLI, „Il Dante di Piero da Figline", în *Accademie e Biblioteche d'Italia*, I (1927), p. 20—35, și F. SARRI, în *Giornale dantesco*, XXX (1927), 3.

Scanned with OKEN Scanner

44. Florența, Bibl. Laurent, Plut. 40, 7, L. VOLKMANN, *op. cit.*, p. 42; 65 de miniaturi, pe care P. SCHUBRING, *op. cit.*, nr. 303, le numește Laur. II și cărora le-a observat legătura cu planșele din 1491.

45. Bibl. Vaticanului, Urb. 365. Ansamblu de 110 miniaturi de mari dimensiuni (420 × 240), din care unele (*Purgatoriu*, 26 și 7, *Paradis*, 10, 28 la 33) sînt de la sfîrșitul secolului al XVI-lea. L. VOLKMANN, *op. cit.*, p. 32 și p. 67—90; FRANCIOSI, *Il Dante vaticano e l'urbinate descritti*, Città di Castello, 1896; F. HERMANIN, „Le miniature ferrarese della Biblioteca Vaticana", în *L'Arte*, III (1900); p. 341—373, a remarcat mai multe mîini: Guglielmo Giraldi, Alessandro Giraldi, Maestro Violaceo I etc. Despre miniatura ferareză: J. HERMANN, *Jahrbuch der Kunsthistor. Samml. der allerh. Kaiserh.*, XXIII (1902); P. D'ANCONA, *op. cit.*, p. 65 și urm. M. SALMI, *Miniatura italiană*, Milano, 1954, p. 64.

46. P. D'ANCONA, *op. cit.*, p. 27—29, subliniază sărăcia manuscriselor lui Dante în secolul al XIV-lea.

47. G. MAZZONI, «Influssi danteschi della „Maestà" di Simone Martini», în *Archivio storico italiano*, 1936, II, p. 144—162. P. ROSSI, „L'ispirazione dantesca in una pittura di Giovanni di Paolo", în *Rassegna d'arte senese*, XIV (1931), p. 149 și L. VOLKMANN, *op. cit.*, p. 14. *Judecata de apoi* de Nardo di Cione (înainte de 1365) este apropiată de o miniatură de la Bibl. Naț. 74, cu care a fost adeseori comparată: L. VOLKMANN, *op. cit.*, p. 7.

48. O. FISCHEL, *Dante und die Künstler*, *op. cit.*, p. 8, a notat că complexitatea contradictorie a imaginației dantești indica două tipuri de reprezentare opuse.

49. *Codice Magliabecchiano*, ed. K. Frey (1892), *op. cit.*, p. 105, VASARI, ed. Milanesi, III, p. 321, povestește cum, în urma unei glume („burla") puțin cam excesivă făcută unui camarad, Sandro se văzu luat în rîs la rîndul său „de a se fi amestecat, deși fiind necultivat și abia știind să citească, să îl comenteze pe Dante și să îl citeze fără noimă".

50. E. H. GOMBRICH, *Botticelli's mythologies*, *art. cit.*, p. 43; H. P. HORNE, *Botticelli*, Londra, 1908, p. 59, a observat primul legătura acelei „Primavera" cu vărul Magnificului. J. MESNIL, *Botticelli*, *op. cit.*, cap. IX, p. 122 și urm. *Infra*, p. 173.

51. Acest ansamblu nu a fost regăsit și repus în lumină decît la sfîrșitul secolului al XIX-lea. F. LIPPMANN, *Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dante's göttlicher Komoedie*, Berlin, 1887, ed. engl. (completă), Londra, 1896 (A. PERATE, „Dessins inédits de Sandro Botticelli pour illustrer l'Enfer de Dante", în *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, I, 196 și urm.), In J. MESNIL, *op. cit.*, reprod. pl. LXXII—LXXX *(Purgatoire et Paradis)*, H. P. HORNE, *Botticelli*, *op. cit.*, p. 192, și C. GAMBA, *Botticelli*, Paris, f. d., p. 153—160 (text p. 187—194). O proastă reproducere a desenelor pentru *Infernul*, completate

pentru cele opt cinturi pierdute cu gravurile Baldini, ed. Lear, New York, 1947. Studiu complet de Y. BATARD, *Les dessins de Sandro Botticelli pour la „Divine Comédie"*, Paris, 1952: ed. K. CLARK, *The Drawings by Sandro Botticelli for Dante's Divine Comedy*, Londra, 1976.

Ilustrații la Dante făcute de Botticelli

	Infern						*Purg.*	*Paradis*
							—	—
Bibl. Vaticanului	(8)	1	9-10	12-13	15-16	19		
Pierdute	(8)	*2.3.4.5.6.7.*		*11.*	*14*			
Cab. Stampe Berlin (distruse 1945)	(18)	.....	8	.....	17.18	20 la 34	1 la 33	1 la 30
Neexecutate	.....						.....	31 la 33

52. Numeroase studii asupra problemei: I. B. SUPINO, *I disegni per la Divina Commedia*, Bologna, 1909—1912. A. VENTURI, *Il Botticelli interprete di Dante*, Florența, 1921; P. TOESCA, „Sandro Botticelli e Dante", în *Bibliofilia*, 1922; și admirabila analiză a lui B. BERENSON, *The drawings of the florentine painters*, *op. cit.* Tehnica acestor desene: mină de argint repetată cu peniță și poate destinată — la origine — să fie acuarelată (trei dintre planșe sînt umbrite și puțin colorate, G. GAMBA, *op. cit.*, p. 187), este, într-un fel, rezultatul întregii practici florentine: J. MEDER, *Die Handzeichnung*, Viena, 1923.
53. „Taumaturgul gotic" al lui Botticelli se opune poetului *togatus* al lui Signorelli: D. COMPARETTI, *Virgilio nel medio evo*, 2 vol., Florența, a 2-a ed., 1896; G. SOULIER, *op. cit.*, p. 158, și *infra*, p. 251.
54. MESNIL, *op. cit.*, pl. LXXIII.
55. A. VENTURI, *op. cit.*, p. 38.
56. O. FISCHEL, *Dante und die Künstler*, *op. cit.*, p. 8.
57. J. POPE HENNESSY, *op. cit.*, fig. XIII (p. 33).
58. J. MESNIL, *op. cit.*, p. 127.
59. *Infra*, p. 385 urm.
60. S. BETTINI, *Botticelli*, *op. cit.*, p. 40.
61. V. GOLOUBEV, în *Gazette des Beaux-Arts*, 1914 și F. R. MARTIN, *Zeichnungen nach Wei Tao-Tze*, München, 1914, compară desene chinezești din secolul al XIV-lea. J. MESNIL, *op. cit.*, p. 124.
62. G. SOULIER, *op. cit.*, p. 260, a subliniat apariția cîtorva motive „orientale" în miniaturile Paradisului. P. D'ANCONA, *Miniatura florentină*, *op. cit.*, tabl. LIII.
63. J. BALTRUSAITIS, *Le Moyen Age fantastique*, Paris, 1956, p. 211 și urm.

64. S. BETTINI, *op. cit.*, p. 39.

65. F. LIPPMANN, *op. cit.*, cap. XXVIII; reprodus de J. MESNIL, *op. cit.*, Pl. LXXX. Aluzia la Dionisie Areopagitul la v. 133 și la sfîntul Pavel la versurile 138 și 139.

Botticelli nu și-a pus niciodată numele său decît pe o altă operă, *Naşterea mistică* (National Gallery, Londra).

Ultimele trei cînturi și ultima viziune a lui Dante au rămas fără ilustraţie.

66. FICINO expune, după Dionisie Areopagitul, „ordinea cerurilor, îngerilor, sufletelor", în *De christiana religione*, cap. 121, *Opera*, p. 19 (ca după aceleași surse DANTE, *Convivio*, II, 9 și îndeosebi *Paradis*, XXVIII). Ficino consideră îngerii, *mentes plurimas corporibus non unitas* (*Th. Pl.*, 1, 5) ca o *multitudo immobilis*.

67. Descrierea cea mai completă rămîne cea a lui R. VISCHER, *Luca Signorelli und die italienische Renaissance, eine kunsthistorische Ikonographie*, Leipzig, 1879, p. 285—304. Vezi și L. DUSSLER, *Signorelli* (Klassiker der Kunst), Leipzig, 1905 și M. SALMI, *Signorelli*, Florenţa, 1954. Analiza medalioanelor în L. LUZI, *Il Duomo d'Orvieto*, Florenţa, 1866, p. 59—200, cu cîteva corectări în F. X. KRAUS, *op. cit.*, și L. DUSSLER, *op. cit.*, p. 204—206. Observaţii generale în: A. VENTURI, *Luca Signorelli, interprete di Dante*, Florenţa, 1922.

68. *Infra*, p. 445.

69. Acel „zoccolo" face din Signorelli un „veritabil ilustrator al lui Dante". N. CAIOLI, „Spiriti e forze dantesche negli aretini", în *Dante et Arezzo*, „Atti della R. Academia Petrarca", II, Arezzo, 1922, p. 287. Despre mediul din Orvieto, unde din secolul al XIV-lea se citea Dante la Dom, L. FUMI, *Il Duomo di Orvieto*, Roma, 1891.

70. Despre împrejurările operei și despre influenţa sa: *infra*, p. 444—9.

71. *Th. Plat.*, XVIII: A. CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, *op. cit.*, p. 166, n. 6.

72. R. VISCHER, *op. cit.*, p. 303, s-a gîndit la niște elevi: G. Genga, Polidoro, citaţi de Vasari; F. X. KRAUS, *op. cit.*, p. 50, admite această ipoteză. Ea este respinsă fără îndoială pe nedrept de A. VENTURI, *Luca Signorelli*, Florenţa, 1921, p. 43.

73. F. LIPPMANN, *op. cit.*, a crezut că poate să presupună fără argument o influenţă a lui Botticelli: combatere temeinică a lui L. VOLKMANN, *op. cit.*, p. 70.

74. *Purgatoriu*, I, v. 31 și urm. Acest tip nou este cel al lui Virgiliu înţelept platonician, din comentariul lui Landino la *Eneida*: V. ZABUGHIN, cap. III, p. 198, el va fi cel al lui Rafael în *Parnas*, cum l-au notat L. VOLKMANN, *op. cit.*, p. 72 și H. WÖLFFLIN, *L'art classique*, *op. cit.*, p. 120.

75. W. GOETZ, *op. cit.*, p. 28, notează opoziţia totală cu profilul decupat în arabesc al poetului (col. Langton Douglas, C. GAMBA, *op. cit.*, p. 161), atribuit lui Botticelli.

76. Vezi *infra*, p. 341—351.

77. *Infern* III, v. 52. La fel: Charon pe rîu, după XXV, 1 și urm. Această teză este cea a lui F. X. KRAUS, *op. cit.*, și A. VENTURI, *op. cit.*, reluată de A. VON MARLE, *The development of the italian Schools...*, vol. XXVI, p. 62.

78. VASARI, ed. Milanesi, II, p. 353.

79. L. A. MICHELANGELI, *Sul disegno dell'inferno dantesco*, Bologna, 1905, p. 40; opusculul lui A. MANETTI (1506), reed. Zingarelli, Città di Castello, 1897.

80. Ed. J. P. RICHTER, *The literary works*, *op. cit.*, nr. 1421, II, p. 355.

81. Scena redată de *Anonimo Gaddiano*, pare să fi avut loc către 1501, în epoca lui *David* sau cel mai tîrziu în 1504. G. SEAILLES, *Leonard de Vinci*, *Paris*, 1892, p. 123.

82. F. SCHNEIDER, „Dante und Leonardo", în *Deutsches Dante Jarhbuch*, XXII (N.F. XIII, Weimar, 1940, p. 152—155), rezumă și completează observațiile lui E. SOLMI, *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci*, Torino, 1908, nr. LVIII și ale lui F. FUGGI, *Studi filosofici e letterari*, Torino, 1938, p. 445—459. P. MELLER, „Leonardo da Vinci's drawings to the Divine Comedy", în *Acta Historiae Artium* (Budapesta), II (1955), p. 135—168, a amintit de asemenea familiaritatea lui Leonardo cu opera lui Dante, propunînd să fie considerate ca figuri inspirate de *Divina Comedie* anumite măști demoniace și un anumit număr de siluete care sînt considerate de obicei ca niște costume de mascaradă: A. E. POPHAM, *The drawings of L. de V.*, Londra, 1946, nr. 121 și urm.; astfel: Piccarda (*Par.* III, 42), Raab (*Par.*, IX, 112), Matelda (*Purg.*, XXVIII, 97), „nimfă" de la Windsor. Paralelismul s-ar stabili cu Botticelli. Ipostaza nu se sprijină decît pe analogii imposibil de precizat.

83. M. JOHNSON, „Leonardo's fantastic drawings", *Burlington Magazine*, LXXX (1942), p. 142. Indicațiile date de A. E. POPP. *Leonardo da Vinci, Zeichnungen*, München, 1928, sînt completate de G. NEUFELD, „A drawing by Leonardo", în *The Art Bulletin*, XXVIII (1946), 1, p. 47 la 49. Desenul W. 12388 înfățișează cu explozia distrugerii finale a cosmosului, o scurtă înviere a morților; cf. A. E. POPHAM, *op. cit.*, p. 288.

84. *Trattato della Pittura*, ed. H. Ludwig, Viena, 1882, nr. 25 I, p. 50, Tr. fr. (incorectă), ed. PÉLADAN, Paris, 1934, nr. 65, p. 28.

85. C. PEDRETTI, *Leonardo architetto*, Milano, 1979, p. 306 stabilește o legătură între xilografiile lui Manetti și desenele de cataclisme ale lui Leonardo.

86. B. DEGENHART, „Dante, Leonardo und Sangallo", în *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, VII (1955), p. 101—291. Un scurt rezumat al acestui studiu publicat în *Kunstchronik*, 7 (1954), mai, p. 131, este urmat de o serie de observații; vezi și *H.R.*, XIX (1957), p. 366.

Scanned with OKEN Scanner

87. Se cunoaște fragmentul dintr-o scrisoare din 13 decembrie 1510 referitor la Iuliu al II-lea: „Parmi si voglia far docto in Dante ché ogni sera si fa legere Dante e dichiarar da Bramante architteto doctissimo*." C. BARONI, *Bramante*, Bergamo, 1944, p. 52.

88. L. VOLKMANN, *op. cit.*, nu remarcă decît vagi legături între Dante și Rafael; O. FISCHEL, „Raphaël und Dante", în *Jahrbuch der preuss. Kunstsamml.*, XLI (1920), p. 83 și urm., le-a subliniat dimpotrivă cu putere; din aceasta el a făcut unul din elementele esențiale ale interpretării sale în care Dante este pentru Rafael un „Begleiter in allen Stadien seines Schaffens", ceea ce înseamnă a merge prea departe. Vezi și: C. SPADONI, *Dante e Raffaello*, Roma, 1921 și O. FISCHEL, *Dante und die Künstler*, *op. cit.*, p. 9—11. Despre Bramante dantolog: R. RENIER, „Gaspare Visconti", în *Arch. storico lombardo*, 1886, p. 535, n.

89. W. GOETZ, *op. cit.*, p. 34.

90. Interpretările lui H. GRIMM, „Raffael's Schule von Athen in dantescher Beleuchtung", în *Repertorium f. K.W.*, XLVII (1926), p. 94—112, sînt sugestive, dar prea sistematice.

91. K. VOSSLER, *Die göttliche Komödie*, 2 vol., Heidelberg, 1907, vol. I, p. 805; P. SCHUBRING, *op. cit.*, *ad. loc.*

92. *Paradis*, XXX, v. 115 și XXXI, v. 122. Desenele citate sînt reproduse în O. FISCHEL, *Raphaels Zeichnungen*, vol. VI, Berlin, 1925, nr. 258 (Windsor), nr. 259 și 260 (Oxford și Chantilly).

Pentru interpretarea „luministă" a *Paradisului*, atît de opusă simbolismului grafic al lui Botticelli, Dante a oferit el însuși o indicație prețioasă, vorbind despre „zbaterea ochilor" și evocînd mișcarea norilor care ascund soarele, *Paradis*, XXIII, v. 78 și urm.

93. O. FISCHEL, *Raphaël*, 2 vol., Londra, 1948, p. 161—165.

94. Studiile vechi ale lui J. KLACZKO, Dante et Michel-Ange, în *Revue des Deux Mondes*, 1880 și ale lui H. THODE, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, II, Berlin, 1903, p. 119—127, par astăzi prea generale; indicațiile lui L. VOLKMANN, *op. cit.*, rămîn utile. K. BORINSKI, *Die Rätsel*, *op. cit.*, a vrut să găsească un principiu de explicare unitară a operei întregi a lui Michelangelo în *Commedia*, ceea ce înseamnă a spune mult și nimic în același timp. Pretențiile sale au fost sever criticate de A. FARINELLI, *op. cit.*, p. 182 și urm., în ceea ce privește bolta Sixtinei. Lipsește o nouă sinteză a subiectului.

95. Un vechi editor al lui Vasari, O. BOTTARI, *Le Vite...*, Roma, 1759, vol. I, p. 428, relativ la un fragment puțin explicit (ed. Milanesi, VI, p. 244), a relatat că Michelangelo ilustrase în întregime *Comedia* (A. BASSERMANN, *Orme di Dante in Italia*, *op. cit*): această lucrare

* Mi se pare că dorește să-l aprofundeze pe Dante pentru că în fiece seară pune pe cineva să-i citească din el, iar pe foarte învățatul arhitect Bramante îl pune să-i recite.

ar fi fost pierdută din întîmplare de ultimul său proprietar, A. Montanti (mort în 1740). F. X. KRAUS, *Dante*, p. 618, a discutat temeiul acestei tradiții, care nu mai este în uz de la A. FARINELLI, *Michelangelo e Dante*, Torino, 1918, p. 67—8.

96. Portretul lui Dante care s-a dorit să fie descoperit în *Judecata de apoi* (E. NOGARA, *Rendiconti della Pont. Accad. Romana di Archeologia*, IX, 1934), se izbește de critica generală a identificărilor în această lucrare în care nu există, după toate aparențele, nici un portret (W. GOETZ, *op. cit.*, p. 43). Cît despre „descoperirea" lui J. D. GONZALEZ, *Scoperto d'un grande segreto dell'arte nel giudizio Universale di Michelangelo*, Roma, 1954 și anume: un portret colosal al lui Dante (inserat în interstițiile compoziției) și o imagine a lui Cristos mort care i-ar fi fost suprapusă, ea nu ni se pare de reținut.
97. Ch. DE TOLNAY, *The youth of Michelangelo, op. cit.*, p. 22 (referințe la Vasari și Condivi). G. F. Aldovrandi este cel care face să i se dea lui Michelangelo sarcina să execute cele trei statui de la mormîntul sfîntului Dominic.
98. Trad. de C. D. ZELETIN, în *Michelangelo: Sonete și crîmpeie de sonet*, Ed. Albatros, București, 1975, p. 114 *(n. trad.)*. Text în K. FREY, *Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti*, Berlin, 1897, a cărui cronologie trebuie să fie uneori revizuită, cum arată CH. DE TOLNAY, *op. cit.*, p. 54.
99. I. DEL LUNGO, *Dell'esilio di Dante*, Florența, 1881, p. 183 la 188.
100. Ch. DE TOLNAY, *The Medici Chapel, op. cit.*, 1948, p. 26.
101. Ele au fost reunite de H. TIETZE, „Francisco de Hollanda und Donato Giannottis Dialogi und Michelangelo", în *Repert. für K. W.* XXVIII (1905), p. 313—320.
102. *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, ed. G. Milanesi, Florența, 1875, scrisoarea CLV, p. 180.
103. M. BARBI, *op. cit.*, p. 247.
104. *Dialogi di* Donato GIANNOTTI, *de' Giorni che Dante consumo nel cercare l'Inferno e'l Purgatorio*, ed. D. REDIG DE CAMPOS „Raccolta di Fonti per la Storia dell' arte", II, Florența, 1939, p. 37.
105. *Op. cit.*, p. 66 și urm. Ultimul fragment de comparat cu observațiile lui P. O. KRISTELLER, *The philosophy of Marsilio Ficino, op. cit.*, p. 96 și urm.
106. B. VARCHI, *Due lezzioni...*, Florența, 1549, p. 117, apropie o comparație a *Paradisului* (XXIII, 121), despre copilul care se întoarce spre mama sa (reluată XXX, 82—4), de *Fecioara* din capela Medici; Ch. DE TOLNAY, *op. cit.* (III), p. 144, notează că acolo se află prima paralelă stabilită între poezia lui Dante și sculptura lui Michelangelo.
107. Precis B. VARCHI, citat de L. STEINMANN, *Die sixtinische Kapelle, op. cit.*, II, p. 564—5.

Scanned with OKEN Scanner

108. *Purgatoriu*, XXIX, v. 100; *Infern*, XXIV, 91.

109. *Purgatoriu*, XXVII, v. 97 și urm. Referirea este sugerată de CONDIVI, ed. K. FREY, *Le vite...*, Berlin, 1887, p. 66. Interpretarea celor două femei ale lui Iacob ca simboluri ale vieții active și ale vieții contemplative se află la sfîntul Toma, de unde Dante desigur a luat-o; ea este folosită de Michelangelo prin amplificarea platoniciană: E. PANOFSKY, *Studies in Iconology*, *op. cit.*, p. 140 și 192. Cele patru fluvii infernale sînt evocate în *Infern*, XIV, 116 și în *Phaidon*, 15—16. Vezi și: Ch. DE TOLNAY, *Werk und Weltbild des M. A.*, *op. cit.*, p. 44.

110. *Purgatoriu*, IX, 19; K. BORINSKI, *op. cit.*, p. 142, E. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 214.

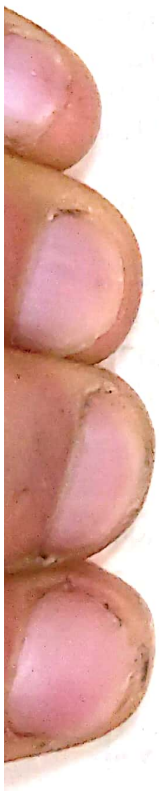
111. După cîte știu acesta este ceea ce doar E. PANOFSKY, *Studies in Iconology*, *op. cit.*, p. 179, a recunoscut într-un fragment care se alătură ansamblului studiului nostru: „Just his serious study of Dante's *Divina Commedia* could not fail to deepen his interest in the doctrines of the Platonic Academy. Nobody read Dante without a commentary. And of the ten or eleven editions of Dante printed before 1500 nine are provided with the commentary by Cristoforo Landino in which every line of the poet is interpreted on neoplatonic grounds, and is connected with the theories set forth in Landino's other writings*."

112. K. BORINSKY, *op. cit.*, p. 204 și urm. și W. KALLAB, „Dante und Michelangelos Jüngstes Gericht", în *Zeitschrift für Aesthetik und allg. Kunstwiss.*, II (1907), p. 202—216, au văzut în *Commedia* sursa principală a operei lui Michelangelo, împreună cu Signorelli la Orvieto. E. STEINMANN, *Die sixtinische Kapelle*, *op. cit.*, II, care o consideră ca o sursă importantă pentru frescă, caută acolo întocmirea celor trei Cîntări și personajele lui Dante. Cercetarea recentă 1) a redus identificările dantești la cîteva motive secundare citate (puse la punct de D. REDIG DE CAMPOS și B. BIAGETTI, *Il Giudizio universale di Michelangelo*, „Monumenti vaticani di archeologia e d'arte", VII, 2 vol., Roma, 1943, p. 46—7); 2) consideră mai curînd *Commedia* ca mijloc de propagare al temelor neo-platoniciene sau pur și simplu mistice, pe care Michelangelo putea, îndeosebi către 1540, să le accepte atît de bine de altfel (Ch. DE TOLNAY, „Le jugement dernier de Michel-Ange, essai d'interpretation", în *The Art Quaterly*, 1940, p. 125—147).

---

* „Doar că studiul său serios asupra Divinei Comedii a lui Dante nu putea să nu-i stimuleze interesul față de doctrinele Academiei platonice. Nimeni nu-l citește pe Dante fără comentarii. Iar dintre cele zece sau unsprezece ediții ale lui Dante tipărite înainte de 1500, nouă sînt însoțite de un comentariu de Cristoforo Landino în care fiecare vers al poetului este interpretat pe baze neoplatonice și pus în legătură cu teoriile formulate în alte scrieri ale lui Landino."

113. *Infern*, III, v. 109—111, și V, v. 4 la 6; *ibid.*, XXI, v. 29.
114. *Purgatoriu*, VI, 118; *Paradis*, XXXI, v. 1—2 etc.
115. B. VARCHI, *Due Lezzioni*, *op. cit.*, p. 229, citat de M. BARBI, *op. cit.*, p. 317.
116. VASARI — despre care nu se uită că și-a încoronat istoria sa universală de artă prin *Viața lui Michelangelo* — s-a preocupat și el de Dante, dar pe un plan mult mai modest, amintindu-l în enumerări de florentini ilustri: E. CAIOLI, *Spiriti e forme dantesche...*, *op. cit.*, cap. III și PASSERINI, *Il ritratto di Dante*, *op. cit.*, p. 21, I, în curiosul desen alegoric de la Oxford).



A treia secțiune

PROGRAMELE

Introducere
Paradigma arhitectului

În secolul al XV-lea arhitectura devenise pentru publicul florentin o artă superioară și chiar, într-un sens, arta prin excelență. Terminarea cupolei de la Santa Maria del Fiore a avut un răsunet greu de întrecut; lucrarea este pusă pe același plan cu minunile clasice ale universului. Alberti, abia ajuns la Florența, laudă în prefața micului său tratat din 1435 puternica structură care „acoperă cu umbra sa întreg poporul toscan". Către 1450 un fragment faimos al lui G. Manetti consacră această semnificație „absolută" a capodoperei florentine; „este mai presus de orice", va scrie Verino o jumătate de secol mai tîrziu. Chiar contestațiile lui Ghiberti care, în ale sale *Commentari*, pretinde că ar fi avut o participare esențială la lucrare, confirmă importanța acordată acestei realizări fără egal a „artei dedalice"[1].

Prieten al „savanților", legat de cosmograful-matematician Toscanelli, față de care umaniștii — și Ficino primul — își vor afirma atașamentul lor, susținut de intelectuali, Brunelleschi reprezenta o cultură bazată pe primatul arhitecturii și aspira să reînnoiască din aproape în aproape toate aspectele artei. După refacerea palatului partidului guelf către 1420—1425, proiectul său pentru palatul Medici ar fi transformat tipul palatului florentin[2]; el nu a făcut altceva decît să reformuleze planul bazilical tradițional și să realizeze o

serie de experienţe asupra edificiului cu plan central, noi pentru tot Occidentul. Dar rezistenţele nu lipseau: multe din lucrările sale rămăseseră departe de desăvîrşire şi au constituit obiectul unor discuţii destul de vii în ultimul sfert de secol, cînd exemplul lui Brunelleschi redevine de actualitate.

Planul rotondei bisericii Santa Maria degli Angeli a mănăstirii călugărilor camaldolensi (începută după 1436, dar abia ridicată deasupra solului), a cunoscut între 1480 şi 1490 un succes revelator[3]. Santo Spirito, al cărui plan fusese creat de Brunelleschi în 1444, doi ani înaintea morţii sale, reprezintă cea mai evoluată şi cea mai completă concepţie a planului bazilical; procesul de construcţie nu s-a desfăşurat în mod activ decît după 1471; cupola a fost terminată în 1481 şi atunci s-a deschis o discuţie faimoasă asupra străpungerilor faţadei, care s-a prelungit pînă după 1486. Prietenii lui Brunelleschi doreau respectarea fidelă a proiectului său care, cuprinzînd întreg interiorul în acelaşi ritm de arcade, prevedea pe dosul faţadei un portic cu patru travee: rezultau patru porţi în loc de trei deschideri tradiţionale pe care dorea să le plaseze Giuliano da Maiano şi pe care le-a construit pînă la urmă Salvi d'Andrea. Aceasta era ultima, dacă nu cea mai gravă, dintre alterările aduse planurilor lui Brunelleschi[4]. P. Toscanelli, vechiul prieten al arhitectului şi, cu şi mai multă vehemenţă, Giuliano da Sangallo în scrisoarea sa din 15 mai 1486 către Lorenzo, se indignau să vadă corectări abuzive „distrugînd un atît de frumos edificiu". Într-un cuvînt a avut loc acolo, în răstimpul a vreo cincisprezece ani, un fel de „ceartă Brunelleschi". Fără îndoială că pentru a se susţine gloria inovatorului a fost atunci compusă *Vita di Filippo di Ser Brunellesco* (neterminată); ea poate fi atribuită lui Antonio Manetti, ale cărui studii de cosmografie dantescă au îngăduit deja să fie apropiat de autorul cupolei. În acest strălucitor opuscul, în întregime animat de temele umanismului ficinian, arhitectură, „filosofie" şi arheologie sînt intim asociate pentru a defini

geniul artistului-tip. Insuficiențele unora dintre construcțiile sale sînt rearuncate pe seama ineptiei executanților. Autorul îi atribuie chiar lui Brunelleschi cunoștințe muzicale împrumutate din textele anticilor. Insistența asupra perioadei romane și meditația asupra anticului este puternică, astfel că se poate vedea acolo dovada influenței lui Alberti — puternică în jurul lui 1480 — asupra biografului; dar acesta este și mijlocul de a se demonstra că Brunelleschi a știut să meargă pînă la surse și că operele sale florentine sînt în legătură cu o sinteză universală[5].

Această apărare a arhitectului modern răspundea unui interes al umaniștilor manifestat din ce în ce mai mult; ea reprezenta ilustrarea istorică a ceea ce se poate numi „paradigma platoniciană" a arhitectului. Pasajele în care Platon pune arhitectura în legătură cu muzica (*Philebos*, 51 *c* și 56 *b*, *c*) și cu contemplarea filosofică (*Politica*, 240), fac parte din cele care au fost întotdeauna reținute și comentate și pe care le citaseră întotdeauna cu predilecție mediile neo-platoniciene[6]. În rezumatul *Republicii* lui Platon, Ficino pune în evidență demnitatea particulară a arhitectului; arta sa se bazează pe „adevărurile eterne" ale geometriei, adică pe „inteligibil". Deosebirea între concepție și executare, între elementul intelectual și elementul sensibil, este deosebit de clară. Ea furnizează chiar o ilustrare de calitate pentru doctrina ideilor. Din 1469 Ficino dezvolta în *Comentariul la Banchet* analiza corespunzătoare: „Dacă cineva vrea să știe cum forma corporală poate să semene cu conceptul sufletului și spiritului și cu noțiunea rațională, să analizeze construcția făcută de un arhitect. El începe prin a concepe o noțiune a edificiului ca o idee a sufletului său, apoi construiește casa, pe cît posibil, așa cum a gîndit-o. Cine poate să nu admită existența corporală a casei și să nege că ea se aseamănă ideii incorporale a arhitecturii, după modelul căreia a fost clădită? Dar este așa mai mult din cauza unei anumite ordini necorporale decît din cauza materiei sale însăși; suprimă materia dacă

poţi acest lucru — şi tu poţi în gîndire — şi conservă planul; nu rămîne nimic corporal sau material; dar, ceea ce coincide, este ordonanţa dată de constructor şi cea rezultată în construcţie." Este ceea ce exprima Alberti spunînd că se poate *integras formas praescribere animo et mente, seclusa omni materia**[7]. Cincisprezece ani mai tîrziu aceeaşi expunere se regăseşte la Pico, într-un vocabular mai scolastic: «Orice lucru care operează prin artă sau inteligenţă conţine mai întîi în el forma a ceea ce vrea să producă, cum un arhitect are în spiritul său forma clădirii pe care vrea să o construiască şi după acest model produce şi compune opera sa. Această formă este numită de către platonicieni idee şi model, şi ei doresc ca forma edificiului pe care artistul o are în spiritul său, să fie mai perfectă şi mai autentică decît realizarea artei în materia corespunzătoare, piatră, lemn sau orice ar fi aceasta. Prima existenţă este numită ideală sau inteligibilă, cealaltă materială sau sensibilă: dacă un practician construieşte o casă, ei vor spune că există două case, inteligibilul pe care îl are în spirit şi vizibilul pe care îl compune din marmură, din piatră etc., desfăşurînd atît cît este posibil în această materie forma pe care el a conceput-o; şi aceasta este ceea ce semnifică Dante al nostru în poemul în care el spune: „Cel care pictează o figură, dacă nu poate să se identifice cu ea, nu poate să o facă" »[8]. Analiza nu este nouă; ea este total abstractă şi teoretică. Dar această teorie a edificiului necorporal care se „realizează" în materie obişnuia să plaseze „ideea" (în acelaşi timp prototip abstract şi imagine) la obîrşia activităţii artistice[9].

Brunelleschi fusese un mare inginer[10]. Dar el punea imaginaţia tehnică în serviciul unui nou ordin de probleme. Concepţia sa despre spaţiul arhitectonic a evoluat treptat, odată cu realizările sale: din simple suprafeţe armonios împărţite pereţii devin, în ultimele sale lucrări, mase puter-

---

* să-ţi fixezi formele întregi în minte, materia de orice fel fiind îndepărtată.

nic articulate şi edificiul capătă o nouă valoare plastică[11]. El lăsa deci indicaţii complexe succesorilor săi. Dar problema artistică devenise distinctă faţă de problema constructivă. Revoluţia a constat în studierea întregului edificiu considerat ca o articulaţie coerentă de forme geometrice şi în a nu mai subordona originalitatea concepţiei rezolvării problemelor concrete succesive. Această importanţă acordată „ideii" traduse prin „macheta" teoretică se detaşa de practicile „goticului", sau de ceea ce va începe să se numească astfel: o arhitectură în care schema generală nu comandă exact părţile, în care edificiul este, într-o oarecare măsură, aditiv, nedefinit iar proliferarea elementelor decorative fleroanelor, pinaclelor, întunecă perpetuu viziunea volumelor[12]. Accentul va fi deci, mai întîi, pus pe invenţie şi pe organizarea abstractă, pe formele pure. Arhitectura pune în relief artele liberale: ea este artă a gîndirii şi nu mai aparţine operaţiilor mecanice[13]. Tot sub patronajul lui Platon, Ficino expune poziţia centrală a arhitectului a cărui „facultate" trebuie să fie plasată între speculaţia pură şi activitatea practică, relevînd-o tot mai mult pe prima; arhitectul este geometru, dar şi stăpîn al operei. Cele două aspecte sînt clar definite[14]. Consecinţele sînt multiple: generaţia de la 1480, întemeiată de noile doctrine, a început să le dezvolte.

Avem o dovadă precisă a acestui acord, în elogiul tratatului lui Alberti introdus de Ficino în al său *Comentariu la Timaios*, în ajunul publicării din 1485; el precizează aportul lucrării. Ceea ce contează este interpretarea matematică a realităţii fizice; Leon Battista a aplicat-o la arhitectură[15]. Aflăm aici o definire destul de simplificată a lucrării *De re aedificatoria*, unde problemele nu sînt toate puse şi rezolvate în aceşti termeni abstracţi. Dar Ficino şi prietenii săi apreciază la Alberti efortul împlinit pentru a impune tehnicismului şi empirismului lui Vitruviu o orientare „filosofică" şi dorinţa de a perfecţiona ansamblul reţetelor pozitive printr-un număr suficient de principii superioare. Chiar la începutul tratatului

său Alberti situa principiul după care arhitectura, ca și muzica, este arta care pătrunde cel mai profund în spirit și se potrivește integral cu exigențele sale[16]. *De re aedificatoria* nu era, la fel ca și *De pictura* din 1435, o codificare a practicilor contemporane; ca și romanul minunat pe care îl compusese (c. 1464), pe aceleași teme, un alt florentin, trecut în slujba Milano-ului, Filarete, acesta era în același timp un program ideal, un ansamblu de sfaturi empirice, de formule reînnoite ale antichității și de indicații destinate să justifice primatul arhitecturii pe firmamentul artelor. Această refacere „umanistă" era îndeosebi originală prin trei puncte; teoria proporțiilor, teoria ordinelor și folosirea simbolurilor[17].

Structura edificiilor mai importante — biserici sau palate — trebuie să fie stabilită pe baza calculelor corespunzătoare. Tipurile de planuri pot fi definite și deosebite ca „acorduri" simple: 2/3, 3/5..., de tipul gamei muzicale, ale cărei subdiviziuni determină articulațiile peretelui[18]. Pentru compoziția maselor, considerate ca pure volume, matematici solide, trebuie trecut de la raporturile simple la „proporții". Alberti, reluînd vocabularul „pitagorician", propune cele trei „médiété*" numite — aritmetică, geometrică și armonică — ca mijloace pentru găsirea justei înălțimi a edificiului, plecîndu-se de la un plan dreptunghiular[19]. Aceste trei tipuri sînt reluate de Platon; ele sînt raporturile-cheie date în *Timaios*, pentru legarea plinurilor și golurilor din univers. Astfel Alberti expune practic primul grad al unei doctrine mai generale care tinde să orînduiască opera de artă pe baza legilor edificiului cosmic: „Acest calcul intervine la Platon pentru a-și da seama de compoziția sufletului lumii, la Alberti pentru a-i da arhitectului regulile unei anumite frumuseți »[20]. Or această teorie a proporțiilor fundamentale reapare exact în *Comentariile privitoare la Timaios*

---

* Noțiune geometrică. Veche denumire a proporțiilor care conțin o medie proporțională de tipul $\frac{a}{b} = \frac{b}{c}$.

(cap. 29), împreună cu valoarea sa universală. Acest du-te-vino, între cosmologia și estetica arhitecturii, se va regăsi de-a lungul întregii Renașteri; de la Alberti la Palladio, umanismul platonician oferă aici cadrul noțiunilor utile[21].

Proporțiile confirmă demnitatea „speculativă" a arhitecturii; ordinele, demnitatea sa istorică. Dar ele nu dețin prioritatea[22]. În concepția practică a lui Brunelleschi și a lui Michelozzo coloanele și pilaștrii servesc, împreună cu toate elementele tradiției toscane: cornișe, bandouri..., să accentueze articulația volumelor și ritmul structurii. Fusurile, capitelurile și antablamentele pot fi rectificate după modelul antic; dar ca în mormintele monumentale, a căror schemă este cea a unui arc triumfal, practica arhitectonică florentină nu este atentă la exactitudinea arheologică. Pe fațada de la *Ospedale degli Innocenti*, la San Lorenzo și la Santo Spirito, Brunelleschi sprijină pe pilaștrii de colț bandoul orizontal care încadrează arcaturile și face ca acestea să se odihnească pe coloane. Aceasta este inversul regulei romane, repusă la loc de cinste de Alberti, după care lintoul impune prezența coloanei (cum se întîmplă la fațada de la Pancrazio) și arcul pe cea a pilastrului (fațada de la San Francesco din Rimini)[23]. În jurul lui 1480 cele două imperative se întîlnesc, în mod special, în opera lui Sangallo: variațiile sale asupra formei capitelurilor și a suporturilor demonstrează cît este el de conștient de problemă. Mai aproape de Brunelleschi (și de sacristia de la San Lorenzo) în biserica *Santa Maria delle Carceri* de la Prato (1485—1491), el adoptă o rezolvare romană la porticul de la sacristia de la Santo Spirito[24]. El pune în evidență astfel provocarea adusă imaginației modernilor de vestigiile antice.

Reflectînd în cele din urmă la organizarea decorului, Alberti a scris: „Aș dori ca în temple să nu existe nimic pe pereți sau pe dalaj care să nu aibă o semnificație filosofică"; *Sacra enim extare nuda ornamentis homo perpeti poterit nemo**[25].

* Nici un om nu va putea să suporte ca templele să fie lipsite de podoabe.

Această lege corespunde în același timp proprietăților psihologice ale ornamentului abstract (figuri geometrice, dispunerea culorii...) și resurselor imaginii. Trebuie evitată orice îngrămădire confuză și trebuie să se plece de la o conștiință exactă a demnității decorului; acesta ar putea să conțină cicluri pictate, dar și motive capabile să facă înțeleasă „viața" particulară a edificiului. Acestuia i se poate atribui o veritabilă „personalitate" pe care decorul o va clarifica. Obiceiul era de a se face horoscopul construcțiilor importante: Ficino va face parte din grupul specialiștilor consultați asupra acestei probleme pentru palatul Strozzi[26].

Ideea că orice operă arhitecturală demnă de acest nume este comparabilă cu un organism viu este expusă în introducere la a III-a carte a lui Vitruviu, care impune o compoziție *ad hominis bene figurati exactam rationem*;* ea fusese reluată de Alberti pentru a sublinia caracterul complet, coerent și armonios al edificiului. Aceasta este însăși cheia întregii sale doctrine[27]. Analogia reapare adeseori în ultimul sfert de secol; ea se exprimă sub formă grafică la Francesco di Giorgio, într-o serie de desene în care siluetele se înscriu în planuri pentru a sesiza, de exemplu, cum poate să se articuleze planul central cu un plan longitudinal[28]. Francesco va compune un fel de hieroglifă a arhitecturii urbane sub forma unui bărbat care poartă o fortăreață pe cap, un turn la fiecare extremitate, o bazilică pe piept.[29]. Același artist va concretiza formula vitruviană prin dubla înscriere a unui personaj într-un cerc și un pătrat, motiv reluat de Leonardo într-un desen celebru și de Dürer după el. Aceasta însemna să se meargă mult mai departe decît Vitruviu, căci omul astfel asociat la formele geometrice simple simbolizează o structură universală, principiul de armonie și de proporție comun omului, arhitecturii și lumii[30]. Acordul acestui principiu cu doctrina neoplatoniciană a cosmosului viu este complet; se regăsește analogia la toți teoreticienii marcați

---

* la imaginea exactă a unui om bine plăsmuit.

de această învăţătură. Pacioli se referă la *Timaios* şi în acelaşi timp la Vitruviu şi la Euclid pentru a declara: *del corpo humano ogni mesura con sue denominationi deriva e in epso tutte sorti de proportioni e proportionalita si ritrova con lo deto de laltissimo mediante li intrinseci secreti de la natura... E cosi comme dici el nostro Vitruvio a sua similitudine dobbiam proportionare ogni edificio**[31]. Într-o scrisoare adresată, se crede, cardinalului de Carpi, Michelangelo va dezvolta mult mai tîrziu aceeaşi formulă: „Este sigur că membrele arhitecturii depind de membrele omului şi cine nu a stăpînit sau nu stăpîneşte bine figura şi, de asemenea, anatomia, nu poate să înţeleagă nimic din ea"[32].

Rămîne de precizat în ce măsură aceste speculaţii au putut să acţioneze din timpul domniei lui Lorenzo asupra programelor şi să provoace evoluţii interesante. Din acest punct de vedere limitat vor fi luate în consideraţie, în mod succesiv, arhitectura religioasă, problema vilei, decorul bisericilor şi cel al locuinţelor particulare.

La sfîrşitul Quattrocento-ului se observă în cetatea toscană o concurenţă între un anumit conformism toscan şi tendinţele înnoitoare. Revenirea la Brunelleschi, către 1480, nu se opera fără greutate; concepţiile lui Alberti, într-un cuvînt, rămăseseră literă moartă. Nu palatul Rucellai, ci cel al lui Michelozzo servea încă drept prototip pentru palat. Cînd biograful lui Lorenzo afirmă că acesta se simţea bine în mijlocul „arhitecturii care avea o savorare antică", el înţelege să sublinieze originalitatea gustului şefului casei Medici. Pacioli, a insistat, în felul său, asupra importanţei cercetărilor care se făceau în mediul mediceean: *In Firenze poi trovo decta architectura molto magnificata, maxime poi chel Magnifico Lorenzo Medici sene comenzo a delectare: qual de*

---

* orice măsură cu denumirile sale derivă de la corpul uman şi în el se regăsesc toate felurile de proporţii şi proporţionalităţi prin mijlocirea secretelor intrinseci ale naturii... Şi aşa precum spune Vitruviu, orice edificiu trebuie să-l proporţionăm după asemănarea lui.

modelli molto in epsa era prontissimo... in modo che chi oggi vol fabricare in Italia e fore subito recorreno a Firenze per architecti[33].

În legătură cu aceasta Pacioli îl menționează pe Giuliano da Maiano pe care îl întîlnise la Napoli, dar personalitatea dominantă a perioadei este cea a lui Giuliano da Sangallo. El este regăsit întotdeauna în centrul problemelor de actualitate[34]. Prin culegerile de documentație arheologică și tehnică, pe care le întemeiază devreme la Roma și le completează la Napoli, la Genova, în Provența, el joacă un rol privilegiat nu doar printre arhitecții, ci și printre sculptori și pictori. El este în contact cu Botticelli, Filippino, Ghirlandaio, Bertoldo; îi informează și le copiază compozițiile[35]. Este legat de Leonardo[36]. Numeroasele sale șederi la Roma, la Milano, la Loretto, la Genova, îl fac să difuzeze anumite motive și, invers, să iasă din cadrul strîmt al obiceiurilor toscane: el va fi maestrul lui Michelangelo, căruia îi va susține în mod eficace cariera[37]. Inițiativele sale sînt semnificative: el oferă, cu *Santa Maria delle Carceri*, primul exemplu de biserică cu plan în cruce greacă și cu vila de la Poggio, primul model de casă de agrement de un stil nou. Va construi , după Vasari, „numeroase construcții publice și particulare" și printre acestea nu doar palatul Gondi, ci și palatul legistului Bartolomeo Scala, prietenul lui Ficino. Cu cît se examinează rolul său în jurul lui 1490, cu atît devine mai evident faptul că Giuliano este arhitectul noului umanism: el este complex, savant, ingenios. Dar dezvoltarea a rămas neîntreruptă și trebuie păstrat viu în spirit avertismentul istoricului: *Soarta, dușmană a geniului, a spulberat speranțele oamenilor de merit luîndu-l pe Lorenzo de Medici; această moarte a fost o nenorocire nu doar pentru artiștii și orașul Florența, ci chiar pentru*

---

* Numita arhitectură o găsesc la Florența foarte apreciată mai ales fiindcă îi face plăcere Magnificului Lorenzo Medici care era foarte dispus mereu să vadă modele... astfel încît cine vrea să construiască în Italia sau în străinătate recurge imediat la Florența pentru arhitecți.

întreaga Italie. Giuliano a rămas neconsolat, ca toți oamenii cu un spirit elevat[38].

NOTE

1. Referitor la Manetti: E. GARIN, *Filosofi...*, p. 230—242; A. CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, p. 181 și 195. Referitor la Brunelleschi și Ghiberti: R. KRAUTHEIMER, *op. cit.*, p. 19 și urm. și cap. XVII: Ghiberti architetto.

   Brunelleschi și Alberti sînt considerați fără pereche în arhitectură de către A. Rinuccini, după care „duo praecipue claruerunt summis ingeniis homines et omnis antiquitatis indagatores accuratissimi. Unus quidem Philippus Brunelleschi scribae filius Florentinae basilicae architector, alter autem Baptista Albertus vir et familiae nobilitate et ingenii praestantia clarissumus qui etiam de picturae architecturaeque praeceptis libros aliquot scripsit accuratissime"*. A. Rinuccini, epistolă care conține o dedicație a traducerii *Vieții lui Apollonius din Tyana* (1473), fragmente în E. H. GOMBRICH, *art. cit.* (1955).

2. Despre palatul grupării guelfe (neterminat), M. SALMI, „Il Palazzo della parte guelfa di Firenze e Filippo Brunelleschi", în *Rinascimento*, II (1951), p. 3 și urm. Despre proiectul lui Brunelleschi pentru palatul Medici, eliminat de Cosimo în favoarea celui mai modest și „eclectic", al lui Michelozzo: *Libro di A. Billi*, ed. Frey, Berlin, 1892, p. 34, citat de O. MORISANI, *Michelozzo architteto*, Torino, 1951, p. 51. R. HATFIELD, Some unknown descriptions of the Medici Palace in 1459 în *Art Bulletin* LII (1970). Despre Brunelleschi, numeroase studii recente; E. BATTISTI, *F. Brunelleschi*, Milano, 1976. C. L. RAGGHIANTI, *F. Brunelleschi, un uomo, un universo*, Bologna, 1977. F. BORSI, G. MOROLLI, F. QUINTERIO, *Brunelleschiani*, Roma, 1979.

3. *Infra*, p. 142—3.

4. C. BOTTO, „L'edificazione della chiesa di Santo Spirito in Firenze", în *Revista d'Arte*, 1931, p. 475—511 și 1932, p. 25—53; W. PAATZ, *Kirchen*, vol. V, p. 120—1 și p. 168, n. 56. Infidelitatea față de planul lui Brunelleschi a mai fost subliniată la începutul secolului al XVI-lea de cronicarii florentini, ca A. Billi. Proiectul brunelleschian al lui Giuliano de Sangallo (către 1482—6) conținut în Cod. Urb. 4424 (Vatican), se regăsește în

---

* „...au strălucit în special doi oameni — cu talente deosebite și cei mai atenți cercetători ai întregii antichități. Unul Filippo Brunelleschi, arhitectul bazilicei florentine, fiu de scrib, celălalt Battista Alberti, vestit și prin noblețea familiei și prin strălucirea talentului care a scris foarte corect cîteva cărți cu învățături despre pictură și arhitectură".

însemnările lui Leonardo, Antonio da Sangallo și Peruzzi. W. PAATZ, *Kirchen*, p. 127—8. Scrisoarea de protest a lui Giuliano către Lorenzo de Medici este reprodusă de G. CLAUSSE, *Les Sangallo*, vol. I, Paris, 1900, 133—134.

5. Ed. E. Toesca, Roma, 1927; v.: A. CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art op. cit.*, p. 181—2. Referitor la polemica anti-ghibertină continuată de Manetti: R. KRAUTHEIMER, *op. cit.*, p. 255. Despre legăturile cu Alberti: W. KALLAB, *Vasari-Studien*, Viena, 1908, p. 158.
6. P. M. SCHUHL, *Platon et l'art de son temps (Arts plastiques)*, a 2-a ed., Paris, 1952. K. BORINSKI, *Die Antike*, *op. cit.*, p. 156. J. BOUSQUET, *Le trésor de Cyrène à Delphes*, Paris, 1952, cap. VI: „Le trésor de Cyrène et les mathématiques au temps de Platon".
7. Referințe: Ficino, *Comm. in Conv.*, V, 5, ed. R. Marcel, p. 187—8 citat: *Marsile Ficin et l'art*, p. 70—1; ALBERTI, *De re aedificatoria*, I, 1.
8. PICO, *Commento sopra una canzona de amore*, II, 6; ed. E. Garin, Florența, 1942, p. 467—8; citat în: *Marsile Ficin et l'art*, p. 77, n. 3. Referitor la cugetarea lui Dante, *supra*, partea II, cap. II. Această comparație era atît de răspîndită în filosofia greacă pentru a expune deosebirea materiei și a formei, încît reapărea în acest sens la sfîntul Toma: E. PANOFSKY, *Gothic architecture and Scholasticism*, Latrobe (Penn.), 1951, p. 28.
9. Referitor la difuzarea termenului *idea* în vocabularul artistic: E. PANOFSKY, *Idea, ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig, 1924 (trad. ital., Florența, 1954). Lucrarea lui G. L. HERSEY. *Pythagorean Palaces; magic and architecture in the italian Renaissance*, Ithaca-Londra, 1976, a propus înțelegerea într-o manieră generală pentru întreaga arhitectură a epocii a preocupării unei „magii numerice" creatoare de edificii invizibile al cărei sentiment de armonie își va face simțită prezența în construcții. „Psihologia arhitecturii" dezvoltată în acest eseu nu coincide din păcate nici cu litera tratatelor nici cu evidența construcției.
10. Despre Brunelleschi inginer, inventator de procedee tehnice care nu par să fi fost reluate după el: F. D. PRÄGER, „Brunelleschi's inventions and the renewal of roman masonry work", în *Osiris*, IX (1950), p. 457—554.
11. L. H. HEYDENREICH, „Spätwerke Brunelleschis", în *J.B.*, LII (1931), p. 1—28.
12. G. GIOVANNONI, *Saggi sulla architettura del Rinascimento*, Milano, 1935: „architettura e architetti della Rinascenza", p. 1 și 5 și *La figura professionale et artistica dell'architetto*, Florența, 1929, a amintit aceste adevăruri contra părerii eronate și tradiționale a lui A. CHOISY, *Histoire de l'architecture*, 2 vol., Paris, 1929, vol. II, p. 603: „Renașterea în Italia nu implică decît o reformă în sistemul de ornament."

Scanned with OKEN Scanner

13. Indicația, sumar dată de M. DVOŘAC, *Geschichte der italienischen Kunst*, München, 1927, I, p. 76, a fost precizată de G. C. ARGAN, „The architecture of Brunelleschi and the origins of perspective theory in the XVIth c.", în *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IX (1946), p. 96—121.

14. „Non injuria Plato cum regem quaereret mundi monarcham, principio architectum produxit in medium, scientiamque in tria tandem distinxit genera. Quorum primum in cognoscendo, secundum in agendo, tertium in faciendo versatur. In primo arithmetram geometramque, in secundo architectum, in tertio fabrum ministrumque collocavit, probans architecti facultatem inter speculationem solam solumque ministerium esse ponendam, magis tamen speculationis quam ministerii esse participem neque judicare solum geometrarum more verum etiam facientibus imperare opificioque semper adesse"*. *Platonis Civilis vel de Regno, M. F. argumentum*, ed. Veneția, 1571, p. 116.

15. *Comm. in Timaeum*, cap. 40, *Opera*, II, 1463; citat: *Marsile Ficin et l'art*, p. 99 și *supra*, p. 101. Despre locul lui Alberti în cadrul științelor exacte: I. WOLF, „Leone Battista Alberti als Mathematiker", în *Scientia*, 60 (1936), 2, p. 353—359.

16. P.-H. MICHEL, *La pensée de L. B. Alberti*, Paris, 1930, p. 443 și urm. Observații asupra folosirii lui Vitruviu de către Alberti în: K. BORINSKI, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, *op. cit.*, Partea I, p. 152 și urm.

17. *De re aed.*, IX, 6. Vezi: *Marsile Ficin et l'art*, *op. cit.*, p. 101 și 109.

18. Despre planuri, vezi P.-H. MICHEL, *L. B. Alberti*, *op. cit.*, p. 451 și R. WITTKOWER, *Architectural principles*, *op. cit.*, cap. II.

19. Despre proporții, P.-H. MICHEL, „L'esthétique arithmétique du Quattrocento, une application des médiétés pythagoriciennes à l'esthétique architecturale", în *Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature offerts à H. Hauvette*, Paris, 1934, p. 181—189 și R. WITTKOWER, *op. cit.*, p. 94 și urm.

Există diverse maniere de a expune acestei trei sisteme de raporturi care sînt, după tradiție, de origine pitagoriciană: Th. HEATH, *A History of Greek mathematics*, Londra, 1921, p. 85. Sub forma cea mai simplă,

---

* „Nu pe nedrept, cînd Plato căuta un monarh ca rege al lumii a dat la iveală la început pe arhitect și a împărțit știința arhitecturii în trei categorii. Dintre acestea prima constă în cunoaștere, a doua în acțiune, a treia în creare. A pus în primul rînd pe matematician și geometru, în al doilea pe arhitect, în al treilea pe meseriaș și pe executant, arătînd că capacitatea arhitectului trebuie să fie pusă numai între speculație și execuție, totuși că e părtaș mai mult la speculație decît la executare și că nu judecă numai după obiceiul geometrilor ci că și poruncește celor ce execută și că este întotdeauna de ajutor."

avem pentru media aritmetică: $a+b=2\ m$, geometrică: $ab=m^2$, armonică: $\frac{ab}{a+b}=\frac{m}{2}$.

20. P.-H. MICHEL, *op. cit.*, p. 158. K. BORINSKI, *op. cit.*, p. 153, a arătat în plus influența determinantă a fragmentului din *Timaios* 31 *b*, în traducerea lui FICINO, *De ri rationum*, care se substituie la sfîrșitul secolului al XV-lea textelor insuficiente ale lui Euclide asupra problemei.

21. Pornind de la aceste indicații generale — la care nu recurseseră întotdeauna toți arhitecții — ar fi fost cazul să se precizeze cum se stabilește deducerea traveelor sau a etajelor edificiului pornindu-se de la formele geometrice simple (pătrat, dreptunghi) și în interiorul acestor subdiviziuni, forma golurilor, ritmul suporturilor etc. THIERSCH, „Die Proportionen in der Architektur", în *Handbuch der Architektur*, Darmstadt, 1885, GIOVANNONI, *op. cit.*, p. 12, au arătat importanța jocului diagonalelor în genul Renașterii. Dar dezvoltarea acestor formule nu s-a făcut regulat de la Brunelleschi la Palladio. Pe de altă parte, nu trebuie uitat rolul „perspectivării". Împărțirea ritmică a lucrării este precizată de „prospettiva", căreia i se cunoaște importanța, pînă în decor (vezi *infra*, a II-a Parte, sect. II, cap. II, p. 305): spațiul interior este proiectat pe un plan vertical unde traveele se scad după o scară armonioasă și aceasta se află pusă în evidență în momentul în care arhitectura este redată de un tablou, cum indică R. WITTKOWER, „Brunelleschi and proportion in perspective", în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI (1953), p. 275—291.

22. După excelenta formulă a lui H. WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, trad. fr., Paris, 1952, p. 215: „trebuia să fie dovedită mai întîi frumusețea formei articulate pentru ca să poată fi concepute ordinele unitare".

23. R. WITTKOWER, *Architectural principles in the age of humanism*, Londra, ed. I, 1949, cap. II. Documentare fotografică în J. BAUM, *Baukunst der Frührenaissance in Italien*, Stuttgart, 1926.

24. VASARI a oferit o critică interesantă a acestui portic la începutul *Vieții lui Andrea da Sansovino*, căruia i-l atribuie: ed. Milanesi, vol. IV, p. 448; dar, după un document din 1493, Giuliano da Sangallo este însărcinat să termine, cu concursul lui Cronaca, bolta vestibulului: E. BOTTO, *art. cit.*, și G. MARCHINI, *Giuliano da Sangallo*, Florența, 1942, p. 90. Ca la porticul de intrare de la Poggio a Cajano, dublourile bolții nu corespund axei coloanelor. Despre poziția lui G. da Sangallo, în punctul de întîlnire al „curentelor" din secolul al XV-lea: STEGMAN-GEYMÜLLER, *Die Architektur der Renaissance in der Toskana*, vol. V, München, 1908.

Scanned with OKEN Scanner

25. *De re aedif.*, IX, 8; P.-H. MICHEL, *op. cit.*, p. 476.
26. *Marsile Ficin et l'art*, p. 163 și 166, n. 1.
27. P.-H. MICHEL, *Alberti*, *op. cit.*, p. 352.
28. R. WITTKOWER, *Principles*, *op. cit.*, p. 10.
29. Ms. 148, Bibl. Torino, f° 32°; și Cod. Ash. 461 (Bibl. laurentiană), f° 1 r°. A. S. WELLER, *op. cit.*, p. 274.
30. R. WITTKOWER, *op. cit.*, p. 12 și urm.
31. L. PACIOLI, *Tratat de arhitectură*, ed. C. Winterberg, Viena, 1889, p. 129.
32. G. MILANESI, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, Florența, 1875, p. 554. A. SCHIAVO, *Michelangelo architetto*, Roma, 1944, fig. 96 (reprod. fotogr.).
33. L. PACIOLI, ed. cit., p. 148—9; *supra*, introd.
34. În afară de lucrarea lui G. Marchini (1942) citată mai sus, dispunem mai ales de solida publicație realizată de HÜLSEN, *Libro di G. da Sangallo*, Leipzig, 1910 și de cronologia oferită de C. DE FABRICZY, în *Jahrbuch der preuss. Kunstsamml.*, 1902, supl., p. 1—42. Expunerile lui Clausse (1900) și ale lui Loukomski (1934), nu sînt sigure.
35. Despre Sangallo și Botticelli: J. BYAM SHAW, „Botticelli oder Sangallo", în *Belvedere*, X (1931); p. 163. Despre Sangallo desenator: C. VON FABRICZY, „Giuliano da Sangallos figürliche Kompositionen", în *Jahrbuch der preuss. Kunstsamml.*, XXIII (1902), p. 197—204. B. BERENSON, *The drawings of the florentine painters*, *op. cit.*, I, p. 175 și urm. O. MARCHINI, *op. cit.*, p. 105—106.
36. După VASARI, ed. Milanesi, IV, p. 476, el i-a dat sfaturi utile lui Leonardo pentru turnarea statuii ecvestre a lui Sforza, cînd a venit la Milano să prezinte ducelui proiectul său de castel.
37. CH. DE TOLNAY, „Michel-Ange et la façade de San Lorenzo", în *Gazette des Beaux-Arts*, XIV (1934), I, p. 24 și urm.
38. VASARI, ed. Milanesi, IV, p. 277.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul I

Templul

Imaginea Templului reprezintă Universul, aşa cum el se înfăţişează contemplaţiei, adică întocmti în mod misterios întru celebrarea divinului. Analogia, foarte veche, şi-a găsit toată forţa în secolul al XV-lea, în comentariile Psalmilor — *in sole posuit tabernaculum suum** (XVIII, 5) —, în poezia liturgică şi în nenumăratele „meditaţii" şi „viziuni" inspirate de Dante şi consacrate panoramei „sublime" a cerurilor înstelate, spectacolului impresionant al soarelui care trezeşte pămîntul şi îl însufleţeşte[1]. Simbolul Templului este de folosinţă universală. Cînd vine vorba despre cosmos: *trebuie* — spunea Ficino — *ca în fiecare cerc din acest Templu să se mişte corurile preoţilor care înalţă imnuri lui Dumnezeu.* În *De tranquillitate animi* al lui Alberti, antichitatea este comparată pe larg cu un templu, ale cărui ruine şi le revendică modernii: *Costrussero uno quasi tempio e domicilio in suoi scritti a Pallade e a quella Pronoa dea de'filosofi stoici***[2]. Există la fel un Templu al Filosofiei, descris in extenso la începutul traducerii lui Platon din 1482[3].

Edificiul sacru ideal fusese admirabil conceput de către Alberti: „Este sigur că pentru a-i îndruma

---

* a aşezat în soare altarul său.

** În scrierile lor construiră ceva asemănător unui templu sau locuinţe pentru Athena şi acelei zeiţe Pronoa a filosofilor stoici.

pe oameni către credinţă, sînt indicate templele care oferă sufletelor o plăcere suverană şi le hrănesc din sine cu farmec şi uimire. De asemenea aş fi dorit să poată exista într-adevăr în templu întreaga frumuseţe imaginabilă, atît de frumoasă încît nicăieri ea să nu poată fi depăşită iar templul să fie dispus într-un mod în care să provoace la cei care pătrund acolo cu stupoare, un fior de uimire în faţa demnităţii şi perfecţiunii obiectelor, astfel încît să le fie greu să se stăpînească să nu strige cu voce tare: Acest loc este demn de Dumnezeu" (*De re aedificatoria, VII*, 3).

Mecanismul explicaţiei este remarcabil: funcţia edificiului este dublă, de a prepara sufletul pentru cea mai aleasă dintre proprietăţile sale contemplative şi ajungerea, pe această cale, la un fel de terapeutică spirituală, care îl exaltă şi îl purifică pe spectator; dar însăşi perfecţiunea operei realizează un act de adoraţie care ajunge pînă la planul religios prin intermediul frumuseţii absolute. Nu este îngăduită nici o îndoială asupra orientării religioase a acestei doctrine[4]. Dar ne putem întreba în ce măsură era ea în întregime conciliabilă cu obiceiurile lumii creştine şi, în particular, cu regulile liturghiei. Ce s-ar fi întîmplat cu altarul şi cu spaţiul corespunzător slujbelor? Alberti afirmă că „nu există altceva mai demn şi mai sfînt ca sacrificiul" (VII, 13) şi el recomandă un altar unic, după formula din primii ani ai creştinismului, precizînd că manifestările de acest gen nu cîştigă dacă devin prea facil sugestie care, în final, duce la limitarea numărului slujbelor[5]. Doctrina albertiană tinde în acelaşi timp să simplifice şi să solemnizeze cultul. Aceeaşi preocupare se va manifesta, de exemplu, la Pico. Ea era cea a umaniştilor florentini[6]. Renovarea arhitecturii se acorda cu o reformă sau cel puţin cu o clarificare a practicii religioase. Biserica tradiţională poate deveni templul sufletului în măsura în care credinţa creştină conţine esenţialul unei religii a Spiritului pur.

Aceste preocupări coincid nu din întîmplare cu revenirea la planul central, care fusese o formă-

tip a antichității tîrzii înainte de a furniza Imperiului bizantin tipul său canonic de biserică[7]. Triumful său tîrziu în Occident este un fapt remarcabil al istoriei arhitecturii monumentale; nu este mai puțin frapant că resurecția sa avusese loc în Italia, mai precis la sfîrșitul secolului al XV-lea. Înainte de 1480 compozițiile cu plan central sînt prezente în mod excepțional în afară de cîteva baptisterii și sacristii; între 1480 și 1520 ele se multiplică în provinciile unde arhitectura cunoaște o evoluție originală: Toscana, Lombardia, Roma și regiunea sa[8]. Or arhitectura care se formează atunci în Toscana și care se va definitiva la Roma nu răspunde nici unei inovații tehnice; ea nu se poate lămuri decît prin mișcările inteligenței și ale gustului, adică evoluția culturii. Trei serii de considerații militau în favoarea planului central: valoarea simbolică care se leagă de forma circulară, varietatea speculațiilor geometrice pe care le provoacă studiul volumelor în care se combină sfera și cubul, autoritatea exemplelor istorice[9].

Importanța acordată formelor circulare este deja însemnată la Alberti; „delle cose che ci produce la natura chiaramente si vede come essa preferisca la forma rotonda, giacche tali vediamo le sue costruzioni come il globo terrestre, le stelle"... Preferința naturii nu face decît să confirme o dispoziție veche: cupola este în mod tradițional forma asemănătoare cerului[10]. Nu este suficient să se spună că forma circulară ocupă o poziție privilegiată. La Ficino este vorba, de exemplu, de un simbol complet, cu mai multe părți, care constituie în același timp o „hieroglifă" filosofică (Dumnezeu „cerc spiritual a cărui circumferință este pretutindeni și centrul nicăieri"), dar și o formă-origine a universului concret *(prima et ultima figurarum)*. Insistența asupra principiului circular, conceput în același timp ca simbol metafizic și ca regulă matematică ține, prin toate aspectele, de imaginație și de doctrină[11]. De multă vreme edificiile de plan central erau numeroase în scenele reprezentate de arta religioasă: către

Scanned with OKEN Scanner

1450 Giovani di Paolo plasează *Prezentarea la Templu* sub un pavilion octogonal susţinut de coloane subţiri[12]. Dar edificiile rotunde sînt constant legate de amintirea lumii antice. Scena *Vieţii lui Iosif*, la a treia uşă a Baptisteriului, a fost aşezată de Ghiberti în faţa unui mare edificiu circular, probabil inspirat de Santo Stefano Rotondo din Roma, biserica rotundă de pe Celius, care trecea rînd pe rînd drept Templul Faunului şi drept *Macellum Magnum* al lui Nero[13]. „Culoarea istorică" se nuanţează cu o aluzie la „păgînism", în „tempietto"-ul circular — evident templul dragostei — ţinut de şase coloane şi împodobit cu o friză „bachică" sub care are loc, în *Cronica ilustrată* a lui Finiguerra, Răpirea Elenei[14]. Referinţa se precizează în lunga descriere a Templului lui *Venus Physizoe* din *Visul lui Polyphilos*, unde simbolistica Naturii devine explicită, cu asocierea temelor cosmice şi a decorului „bachic"[15]. Este vorba, evident, despre păgînism cînd templul Dianei din Efes, rotondă cu cupolă, peste care se înalţă o lanternă este introdus de Filippino în *Învierea Drusianei*, la Santa Maria Novella[16]. Vederile urbane pictate la sfîrşitul secolului al XV-lea arată că în perspectiva arhitecturală se manifestă sensibilitatea faţă de valoarea acestui tip de edificiu: în acest grup de lucrări apar, pentru prima oară, edificii independente de plan octogonal, inserate într-o panoramă modernă şi prezentate ca modele. Crucea care le surmontează în panourile de la Urbino şi Baltimore nu lasă nici o îndoială asupra semnificaţiei lor: în oraşul ideal ele reprezintă biserica nouă, templul ideal[17]. Articularea lor geometrică este remarcabilă; învelişul lor de culoare aminteşte decorul Baptisteriului din Florenţa; dar ei simplifică şi modernizează în acest caz structura şi trebuie să fie apropiate de voga de care se bucură pe lîngă arhitecţii în jurul lui 1490, singurul edificiu de plan central din prima jumătate a secolului, rotonda neterminată a lui Brunelleschi de la Santa Maria degli Angeli.

Ca şi Santo Spirito, din care Brunelleschi nu
 lăsase decît planul, edificiul octogonal (prevăzut

după 1434), destinat mănăstirii camaldolense din Florența, fusese întrerupt la moartea arhitectului (1446). Construcția nu a fost reluată în timpul lui Lorenzo și lucrarea, care în mare parte abia era ridicată, a fost înglobată mai tîrziu într-un ansamblu care îi va altera complet structurările[18]. Acestea sînt cunoscute mai ales printr-un desen din culegerea lui Giuliano da Sangallo (fol. 15 V°); un plan precis și cifrat, însoțit de un element de elevație, a permis să fie restituită o parte și anume un mare spațiu central prelungit prin opt alveole radiale care sînt tot atîtea capele cu dublă absidă, în afară de cea care se deschide spre un fel de nartex pătrat. Nișele dădeau bisericii, la exterior, o articulare plastică tot atît de puternică ca jocul pilaștrilor la interior. Această invenție, excepțională în jurul lui 1440, completa căutările de la sacristia de la San Lorenzo și de la capela Pazzi; ea izola tema monumentală a planului central, de formă circulară și inelară. „Modernismul" priorilor camaldolensilor, care au adoptat acest program revoluționar, este neîndoielnic. Mănăstirea camaldolensilor era, la începutul învățămîntului lui Ficino, principalul centru, la Florența, al Academiei platoniciene[19]. Planul de la Santa Maria degli Angeli a fost ridicat de Giuliano da Sangallo în al său *Libro*, înainte de 1488[20]. Este foarte verosimil că la sfîrșitul lui 1492, în timpul călătoriei lui Giuliano la Milano, Leonardo l-a recopiat, la fel ca și planul original de la Santo Spirito, după culegerea prietenului său[21]; compoziția lui Brunelleschi a alimentat atunci cercetările lui Leonardo asupra temei planului central. Alte desene contemporane, fără atribuție precisă, îi atestă faima pînă în secolul al XVI-lea[22].

Compoziția brunelleschiană — care deriva fără îndoială totodată din Baptisteriul din Florența și din anumite exemple anterioare romane, precum templul Venerei Medica[23] — combina, în jurul unui larg volum central dominat de o cupolă cu opt segmente, un tip radial centripet și un tip inelar centrifug. Cele opt alveole sînt ca mici edi-

cule distincte, dispuse în funcţie de axe de 45° distanţă pe cele opt feţe ale octogonului; dar ele comunică între ele şi mişcarea arcadelor lor laterale s-ar fi potrivit unui deambulatoriu circular. În realitate exista libertatea de a se insista cînd pe unitatea spaţiului central, cînd pe mulţimea de celule care gravitează în jurul lui. Două desfăşurări erau posibile. Unitatea nu poate fi mai bine marcată decît înscriindu-se forma circulară într-un pătrat (sau o cruce greacă), adică punîndu-se cupola pe un cub, care poate fi contrasprijinit prin porţiuni de boltă în plin cintru. Dimpotrivă se obţine un sistem complex, dacă cupolele secundare sînt plasate în unghiurile pătratului sau la extremitatea axelor, adeseori cîte două, într-un mod încît să se creeze o întreagă coroană de celule: este ceea ce îl interesează pe Leonardo în însemnările codicelui B (Institut de France): acesta aparţine perioadei 1485—1495, cînd se înmulţesc speculaţiile pe tema planului central. Ele au fost decisive pentru a ajuta să se conceapă arhitectura ca un spaţiu interior bine articulat şi, la exterior, un corp geometric clar cristalizat[24].

Compoziţiile lui Leonardo se resimt de pe urma modelelor toscane cărora le măresc clar posibilităţile „plastice“[25]. Reflecţia metodică asupra planului propriu-zis circular (cu portic inelar) şi combinarea sa cu pătratul, apare într-o culegere manuscris a lui Francesco di Giorgio Martini pe care a adnotat-o Leonardo[26]. Este deci sigur că cercetările contemporane ale lui Francesco di Giorgio, Bramante, Leonardo şi Sangallo, nu au fost independente. Contactele au fost prea numeroase înainte şi după comitetele din Milano şi Pavia, care i-au reunit periodic în 1490 şi 1492. Preocupările lor sînt solidare şi pot fi văzute ataşate simultan de un principiu arhitectural nou, strîns legat de evoluţia însăşi a culturii. Acesta reprezintă într-adevăr o altă noutate a epocii, pe lîngă apariţia culegerilor de documente arhitecturale. Caietele de planuri şi de relevee se multiplică de la 1470 la 1520. Cel care a avut

 această iniţiativă şi a dus cel mai departe cerce-

tarea este Giuliano da Sangallo; caietul său, cod. Barb. 4424, început în 1465 la Roma, a fost continuat timp de o jumătate de secol[27]. Rolul lui Francesco di Giorgio nu este însă neglijabil; el a multiplicat desenele unor ansambluri complexe, terme, bazilici, cu o tendință marcată de a reinventa planurile după concepțiile sale personale[28]. Lucrările modernilor — cu excepția celor ale lui Brunelleschi — contează puțin în aceste culegeri față de reproducerile după lucrările antice; ponderea edificiilor cu plan central printre acestea este considerabilă. Astfel Francesco di Giorgio imaginează după vestigiile romane, *in parte ruinati*, *tempietti* cu portic circular, înglobate sau nu în edificii mai vaste și octogoane cu alveole care amintesc de Santa Maria degli Angeli. În același manuscris sînt reconstituite planul și interiorul de la Santa Costanza[29].

Caietele lui Sangallo conțin relevee mai extinse cu efecte de apareiaj și uneori indicarea părților ruinate; forma este mai substanțială și se descoperă, în evoluția desenului său, un efort metodic pentru ameliorarea și precizarea prezentării edificiilor[30]. Repertoriul său este foarte vast: există serii de arce de triumf dar și, în plan, în elevație, uneori în secțiune, templele rotunde de la Tivoli sau de la Capua; schema completă a Sfintei Sofia de la Constantinopole a fost luată din notele lui Ciriaco din Ancona[31]. Sursele romane sînt completate de referințele paleo-creștine; un plan al bisericii San Lorenzo de la Milano există în *Taccuino*-ul din Siena (f° 18), în același timp ca și în numeroase crochiuri ale lui Leonardo (Ms.B.f° 35r°; Cod. Atl. f° 7, v° b.....)[32]. Astfel totul concura la justificarea bisericii cu plan central ca tip superior al arhitecturii moderne, cel mai apropiat, într-un cuvînt, de idealul umanist. Dar dacă nu se dorea să se rupă prea brutal cu tactica tradițională care în Occident ignoră biserica de plan central (în afară de anexe: baptister sau sacristie), devenea tentantă rezervarea acestei compoziții pentru cor; el era „solemnizat" fără să se renunțe la navă. Brunelleschi, în definitiv,

dăduse exemplul acestei combinări la Santo Spirito, unde corul conține trei brațe ale unei cruci grecești. Probabil ca o reacție contra acestei sinteze prea perfecte, Michelozzo a conceput rotonda de la Annunziata care izolează, pe măsura posibilului, capela axială[33]. Problema nu a încetat să îl tortureze pe Francesco di Giorgio, care a multiplicat studiile de planuri „compozite[34].

Această situație conferă importanță celor două compoziții ale lui Sangallo în care se precizează „eliberarea" planului central: biserica de la Prato, cu plan în cruce greacă și sacristia de la Santo Spirito, de plan hexagonal cu portic de intrare de-a latul. Biserica *delle Carceri* a fost concepută, în 1484, pe un plan în cruce greacă perfectă; lanterna a fost montată în 1492, placarea interioară întreruptă în 1506[35]. Această cruce simplă este de o limpezime pe care nu o avea proiectul lui Alberti la San Sebastiano din Mantova (început în 1460, complicat cu un portic asupra căruia se ezita în 1470 și terminat, din nefericire, în 1499)[36]. Articularea pilaștrilor și a bandourilor amintește sacristia de la San Lorenzo; dar efectul este și mai pregnant; cupola domină cu ușurință un spațiu clar, comod, ritmat calm. Sacristia octogonală de la Santo Spirito a fost începută la sfîrșitul lui 1489, acoperită în 1495—1496 de către Cronaca cu o cupolă ușor diferită de cea pe care o prevăzuse Giuliano „nella forma di Sangiovani", adică conform modelului Baptisteriului; vestibulul, la care a trebuit să participe Andrea Sansovino, este deja construit în parte în 1493, dar neboltit. El a fost bine prevăzut de către Giuliano; analogia structurii sale cu porticul de la vila din Poggio a Cajano este completă[37]. Dacă Prato definea un sanctuar perfect pe cruce greacă, anexele de la Santo Spirito asociau o mare cupolă așezată pe un octogon cu un atrium, după o dispunere comună modelelor paleo-creștine: Santa Costanza la Roma, San Lorenzo la Milano, San Vitale la Ravena[38]. Această distribuire nu a trecut neobservată, căci ea a fost reluată la *Madonna dell'Umiltà* la Pistoia;

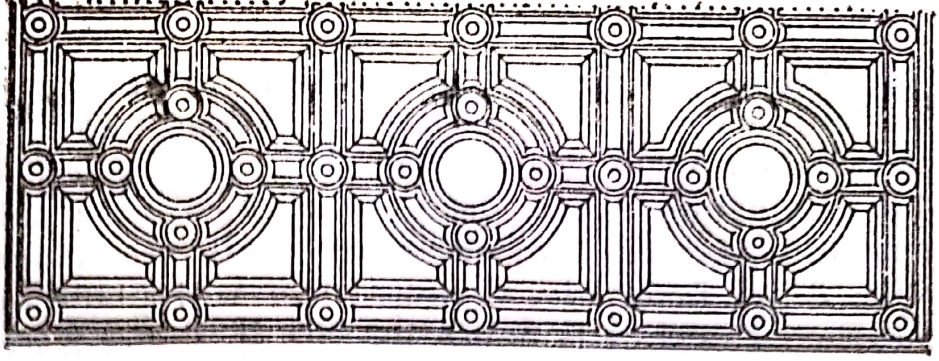
 nu Ventura Vitoni i-a fost autorul exclusiv —

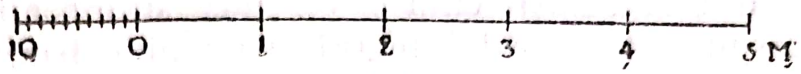
cum s-a crezut mult timp —, întrucît Giuliano prezenta un model în 1492 și pentru că fratele său Antonio intervenea în șantier în 1495[39]. Aceste mari spații centrate perpetuau, în definitiv, idealul cupolei brunelleschiene, cu nervuri viguroase, care conferă o forță mai mare suporturilor și animează masa. În același spirit Giuliano concepuse micuța capelă rotundă cu nișe semi-circulare la unghiuri, în mănăstirea Santa Maria Maddalena dei Pazzi: lucrările, finanțate de Bartolomeo Scala, au fost întrerupte la moartea sa în 1497 și capela desfigurată cu timpul[40].

În Italia de Nord bisericile contemporane, Santa Maria dei Miracoli la Brescia sau Sfîntul Ion Hrisostomul la Veneția (1497), sînt variații pe tipul bizantin cu cupolă definit la San Marco. Singură *Incoronata* din Lodi (1488) și *Santa Maria della Croce* la Cremona (1492) care o urmează îndeaproape, atestă un interes decis pentru dilatarea spațiului interior și unificarea sa; s-a putut face referire la San Lorenzo din Milano, dar fără a avea însă în vedere organizarea corespondentă a volumelor exterioare. Mediul milanez era la curent cu problema și seria de biserici provenite din lucrarea lui Battagio arată că ea se punea în cadrul obiceiurilor lombarde; însuși Bramante, care a trebuit să fie aici inițiatorul, nu se îndepărtează de ele în sacristia de la Santa Maria presso San Satiro și la corul de la Santa Maria degli Angeli unde caută o precizie a formelor, în cazul celei dintîi și o amploare nefolosită a spațiului, în cazul celei de a doua.

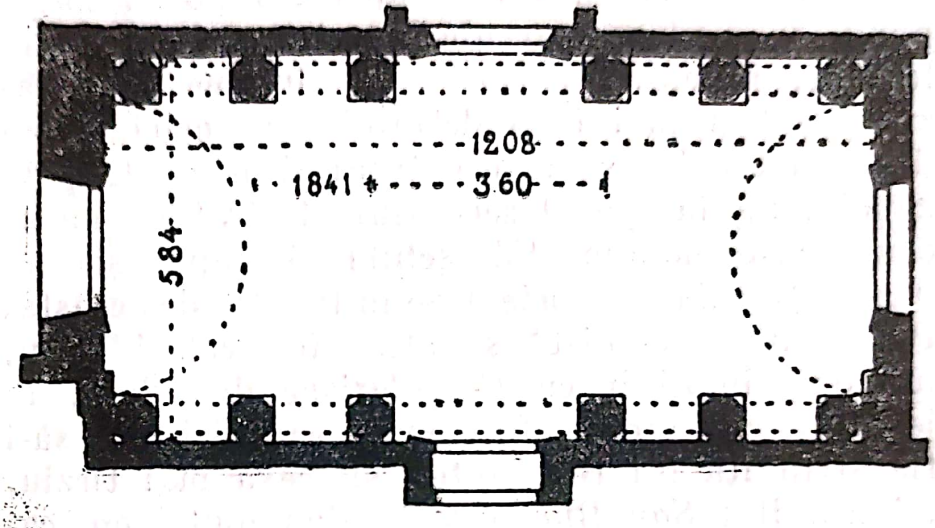
Farmecul Tempietto-ului de la San Pietro in Montorio, rotonda martiriumului aflată în conformitate cu tipurile antice studiate deja de douăzeci de ani de către Sangallo și Francesco di Giorgio, nu trebuie să facă să i se atribuie lui Bramante un fel de prioritate în recurgerea la planul central; interesul pentru tip se manifestă la el ca răspuns la influențele toscane[41]. Noului San Pietro i-a trebuit mult timp pentru a se defini.

Scanned with OKEN Scanner

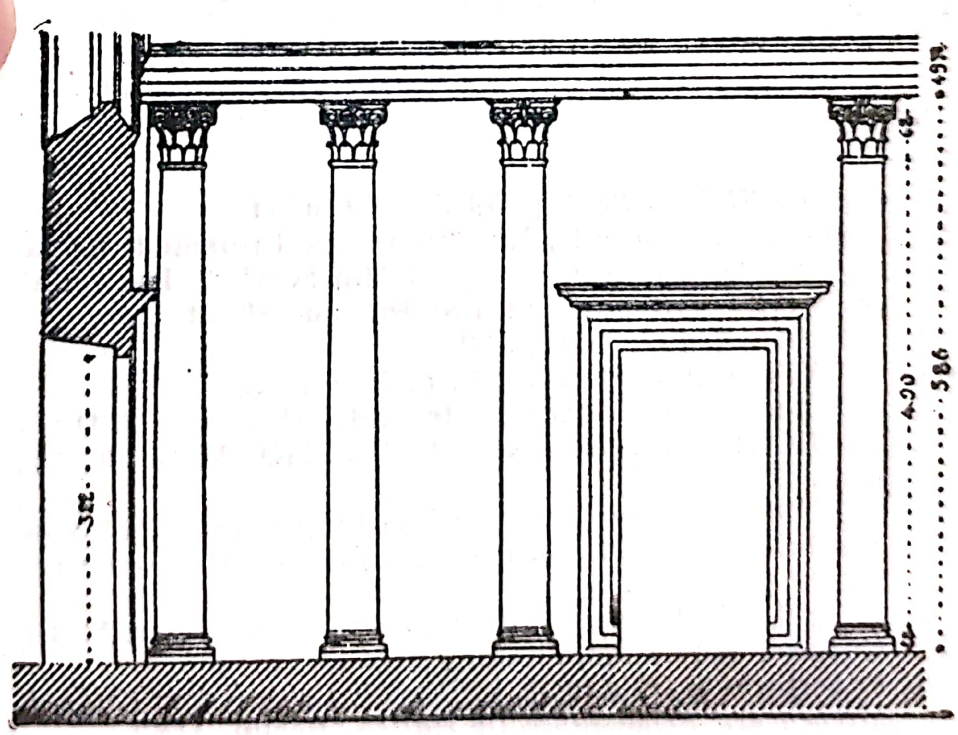




(a)



(b)



(c)

1 *Vestibulul sacristiei de la Santo Spirito* (după G. STEGMANN și H. GEYMULLER)
(a) Schema casetelor bolții; *(b)* Plan; *(c)* Elevație

În mulțimea de studii și proiecte cărora le-a dat naștere se văd convergînd toate cercetările epocii: dacă marea concepție monumentală este specifică lui Bramante, ideea de a multiplica în jurul spațiului central numeroasele spații secundare vine de la Leonardo, si cadrul strict al planului în cruce greacă de la Sangallo, care îi demonstrase valoarea[42]. Este de altfel posibil ca Bramante să fi ezitat el însuși, cum o vor face succesorii săi, între planul central integral și un plan bazilical, unde corul proeminent va fi organizat în zidărie coerentă. Ceremonia din 18 aprilie 1506 nu corespunde în mod necesar unor decizii deja luate în favoarea planului central[43]. Dar în fine noua bazilică a fost mai întîi definită prin marile arce de la încrucișarea transeptului și începută prin cupolă. La începutul secolului al XVI-lea nu se concepea un monument deosebit fără o cupolă și compoziția trebuia să se orienteze în funcție de aceasta. Programul „umanist" se află, în același timp, minunat împlinit cu *Consolazione* din Todi, în legătură cu care poate trebuie ca inițiativa să-i fie atribuită lui Bramante[44] și, ceva mai tîrziu, admirabilul *San Biagio* de la Montepulciano, capodoperă a lui Antonio da Sangallo[45].

NOTE

1. *Marsile Ficin et l'art*, p. 59 și p. 62, n. 11.
2. *Opere volgari*, ed. cit., I, p. 91. De acest fragment poate fi legat relieful din „Templul Minervei" de la Rimini (mormîntul strămoșilor lui Sigismondo Malatesta).
3. *Marsile Ficin et l'art*, p. 30.
4. R. WITTKOWER, *op. cit.*, p. 5 și urm.
5. De unde condamnarea de către indexul spaniol în 1611: H. MICHEL, *op. cit.*, p. 544; R. WITTKOWER, *op. cit.*, p. 5.
6. I. PUSINO, „Ficinos und Picos religiös-philosophische Anschauungen", în *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, XLIV (1925), p. 526.
7. Vezi: *Symbolisme cosmique et monuments religieux*, Musée Guimet, Paris, 1953.
8. Repertoriu practic în H. STRACK, *Central-und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien*, Berlin, 1882.
9. Solida expunere a lui R. WITTKOWER, *Architectural principles*, *op. cit.*, cap. I (vezi „Umanism și Renaștere",

XII (1951), p. 363), ne permite să ne oprim aici la faptele esențiale.

10. *De re aedificatoria*, III, cap. XIV; VII, cap. II. Despre rădăcina orientală și imperială a noțiunii: E. BALDWIN SMITH, *The dome*, Princeton, 1950 și: *Architectural symbolism of imperial Rome and middle ages*, Princeton, 1956.
11. *Th. Pl.*, II, 6, *Opera*, p. 96 și *Comp. in Timaeum*, cap. 40; *Marsile Ficin et l'art*, p. 59 și p. 101.
12. A. CHASTEL, *L'art italien*, Paris, 1956, vol. I, pl. 35.
13. R. KRAUTHEIMER, *Ghiberti*, *op. cit.*, p. 366, n. 22. Edificiul, restaurat în timpul lui Nicolae al V-lea, este menționat ca exemplu de „bazilică rotundă" de către Alberti, *De re aed.*, VII, 15 (vezi: A. MANCINI, *Vita di Alberti*, *op. cit.*, p. 388).
14. S. COLVIN, *op. cit.*, pl. 57.
15. *Symbolisme cosmique...*, *op. cit.*, p. 87.
16. A. SCHARF, *Filippino Lippi*, *op. cit.*, pl. 127.
17. Relativ la data și atribuirea acestor celebre panouri, ne declarăm (în articolul „Marqueterie et perspective...", *Revue des arts* (1953, p. 154 reluat în: F.F.F., I, nr. 14), de părerea lui P. SANPAOLESI, „Le prospettive architettoniche di Urbino, di Filadelfia (a se înțelege: Baltimore) e di Berlino", în *Il Bollettino d'Arte*, 34 (1949), p. 335 și urm., pe care o confirmă B. DEGENHART, „Dante, Leonardo und Sangallo", *art. cit.*, p. 233 și urm. R. KRAUTHEIMER, *Ghiberti*, *op. cit.*, p. 268, n. 26, crede că trebuie să mențină, pe bună dreptate, după noi, data de 1470 și interpretarea avansată de F. KIMBALL, „Luciano Laurana and the High Renaissance", *The Art Bulletin*, X (1927—8), p. 125..., a unei adaptări a tipurilor de decor de la teatrul lui Vitruviu. Folosirea acestor panouri ca parte anterioară pentru cufere, asemănătoare marchetăriilor, nu îngăduie deloc această ipostază.
18. C. BARONI, „Elementi stilistici fiorentini negli studi vinciani di architettura a cupola", în *Atti I Congresso Naz. di Storia dell'Architettura (1936)*, Florența, 1938, p. 64, W. PAATZ, *Kirchen*, vol. III, p. 114—5 (cu Bibl. p. 130, nr. 3). G. MARCHINI, „Un disegno di Giuliano da Sangallo", în *Atti del Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura*, Florența, 1938, p. 147—154; acest studiu îndreaptă anumite detalii arbitrare introduse de către Lastri în reprezentarea grafică publicată în *L'osservatore fiorentino* din 1821, după un desen (azi dispărut) provenind de la mănăstirea camaldolensilor.
19. Foarte probabil că lîngă biserica neterminată a lui Brunelleschi avuseseră loc în 1468 conferințele despre *Philebos*, în timp ce discuțiile, din care Landino și-a construit dialogul său faimos, se desfășurau în construcția dependentă, mai răcoroasă și odihnitoare în timpul verii, din Casentino: A. DELLA TORRE, *op. cit.*, p. 573 și urm.
20. Desenul se află în centrul filei care conține două benzi, sus și la stînga; aceste adăugări au avut loc în 1488.

21. C. BARBONI, *art. cit.*, p. 63; J. P. RICHTER, *The literary works of L. da V.*, *op. cit.*, vol. II, p. 31.
22. Col. Geymüller-Campello (Uffizi), nr. 38: N. FERRI, „La raccolta Geymüller-Campello...", în *Il Bollettino d'Arte*, 1908, p. 64. Marele duce Cosimo I își propune către 1563 să dispună terminarea rotondei ca să instaleze acolo *Accademia del Disegno*: W. PAATZ, *Kirchen*, p. 131.
23. Prima derivație este avansată de W. PAATZ, *Kirchen*, p. 133, n. 21, a doua de L. H. HEYDENREICH, Spätwerke Br., *art. cit.*, p. 4 și urm.
24. L. H. HEYDENREICH, *Die Sakralbaustudien Leonardo da Vinci's* (Dizertație Hamburg), Leipzig, 1929.
25. C. BARONI, *art. cit.*, p. 63.
26. Cod. Ashburnham 361 (Bibl. laurentiană); A. MANCINI, „Di un codice artistico e scientifico del Quattrocento con alcuni ricordi autografi di Leonardo da Vinci", *Archivio storico italiano*, 1885, p. 354—363; E. BERTI, în *Belvedere*, VII (1925), p. 100; descriere sumară în A. S. WELLER, *op. cit.*, p. 273—4, după care manuscrisul a putut fi dat de către Francesco lui Leonardo în 1490. Modele de plan circular: f. 11 v°; 12 r°. Aceleași tipuri se regăsesc într-o serie de desene pe care Geymüller le credea copiate de Fra Giocondo după Francesco di Giorgio, H. GEYMÜLLER, *Cento disegni di architettura di Fra Giovanni Giocondo*; (Aceste desene sînt astăzi conservate la Ermitajul din Leningrad; cf. M. A. GUKOVSKI; Ritrovamento dei tre volumi di disegni attribuiti a Fra Giocondo, *Italia medioevale e umanistica*, vol. 6 (1963), p. 263—269).
27. C. HUELSEN, *Il libro di Giuliano da Sangallo* (Cod. Vat. Barb. Lat. 4424), Leipzig, 1910; și H. EGGER, *Codex Escurialensis*, Viena, 1906.
28. Îndeosebi ms. 148, Bibl. Torino. (Dispunem astăzi de o ediție solidă a manuscriselor lui Francesco di Giorgio, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, ed. C. MALTESE, Milano, 1967, 2 vol.).
29. Ms. 148, Bibl. Torino, respectiv 84 r°, 87 r°.
30. W. LOTZ, „Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance", în *Mitteil. des Kunsthist. Instituts in Florenz*, VII (1956), p. 193—226.
31. C. HUELSEN, *op. cit.*
32. C. BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, Florența, 1940, p. 145—146.
33. L. H. HEYDENREICH, „Die Tribuna der SS. Annunziata in Florenz", în *Mitteil. des kunsthist. Instituts in Florenz*, III (1930), p. 268 și urm., expune discuția din 1471. În ultimul rînd: S. LANG, „The program of the S. S. Annunziata in Florence", în *J.W.C.I.*, XVII, (1954), p. 288.
34. R. WITTKOWER, *op. cit.*, p. 10.
35. G. MARCHINI, *op. cit.*, p. 90; R. WITTKOWER, *op. cit.*, p. 18—20.

Scanned with OKEN Scanner

36. R. WITTKOWER, *op. cit.*, p. 41 și urm.
37. C. BOTTO, *art. cit.* (1932), p. 23 și 34; *supra*, Introd.
38. BOTTO, *art. cit.*, p. 34; G. MARCHINI, *op. cit.*, p. 90. Despre decorul „umanist" al boltei porticului: *infra*, p. 270 urm.
39. G. SAMPAOLESI, „Ventura Vitoni", în *Palladio*, 1934, p. 249.
40. MANNI, *Bartholomei Scalae collensis vita*, Florența, 1768, p. 22 și urm.; G. MARCHINI, *op. cit.*, p. 89. Despre legăturile lui Sangallo cu B. Scala: *infra*, p. 174.
41. A. TERZAGHI, „L'incoronata di Lodi", în *Palladio*, N. S., III (1953), 4, p. 145—152.
42. F. REGGIONI, în *Atti Congresso di Storia dell'Architettura*, *op. cit.*, p. 173 și urm.
43. L. H. HEYDENREICH, „Zur Genesis des S. Peters-Plans von Bramante", în *Forschungen und Fortschritte*, oct., 1934, p. 365—7.
44. Aceasta este interpretarea avansată de O. FÖRSTER, *Bramante*, Viena, 1956; vezi: *infra*, p. 460 urm.
45. Contrar lui A. ROSSI, „Cenno storico sulla chiesa della Consolazione a Todi" în *Giornale di erudizione artistica*, I (1872), p. 3 și urm., care a fixat începutul lucrărilor în 1508 și a avansat numele lui Cola da Caprarola, G. DE ANGELIS D'OSSAT, „Sul Tempio della Consolazione a Todi", în *Il Bolletino d'Arte*, IV (1956), p. 207 și urm., revine la data de martie 1504 și la atribuirea proiectului inițial lui Bramante, cu colaborarea posibilă a lui Ventura Vitoni, cum afirmase PUNGILEONI, *Memorie intorno alla vita e alle opere di Donato o Donnino Bramante*, Roma, 1836. Construcția s-a prelungit pînă la începutul secolului al XVII-lea.
46. Despre această lucrare (1519—1526), *Bollettino del Centro di Studi di Storia dell'Architettura*, 1952, nr. 6, p. 33—50.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul II

Vila

Precum Petrarca, Poliziano, precum Lorenzo însuși, Ficino iubea cîmpia toscană și plimbările pe dealuri: în aceasta el vedea un remediu la melancolie, un stimulent de neînlocuit pentru sănătate și pentru meditație; el recomandă acest exercițiu în tratatul său destinat intelectualilor[1]. Existaseră în jurul lui destui poeți bucolici și el însuși a analizat destul de fin farmecul peisajelor, încît se poate vorbi de moda pastorală de la Careggi. Ea este interesantă pentru poezie și pentru pictură; își are continuarea sa directă în *Arcadia* lui Sannazaro[2]. Este vorba de o natură fără asprime, plină de forțe mitice și de zei: frumusețea florilor și însăși liniștea sînt muze: oracoli, fenomene minunate izbucnesc în cer, pretutindeni. Viața animalelor, freamătul aerului, zgomotul izvoarelor și al ramurilor, par a fi tăinuit pentru aceste spirite sensibile și hrănite de legendă o prospețime augurală, o grație gata să se traducă în figuri alegorice. În peisaj se înscriu de îndată statui, altare, simboluri care amintesc forțele grație cărora omul prelungește și îmbogățește ordinea naturală. Sentimentul poetic nu exclude, din clipa în care este vorba să se aleagă o locuință, preocupări precise asupra orientării, altitudinii, locul însorit și chiar „aura" religioasă a așezărilor. Este ceea ce mărturisește o curioasă scrisoare a lui Ficino, care vorbește de casa ideală.

Scanned with OKEN Scanner

Filosoful povestește că plimbîndu-se într-o zi cu Gian Pico pe dealurile de la Fiesole, priveau cu admirație panorama Florenței: *Ne imaginam o casă așezată pe contrapantele colinei astfel încît să scape de ceţurile purtate de Boreus, dar fără să o plasăm într-o adîncitură, pentru a o lăsa să primească îndelung briza pe vreme caldă. Doream mai mult ca ea să fie situată la egală distanţă de cîmpuri și de păduri și înconjurată de izvoare, îndreptată către sud și est, cum sfătuiește Aristotel în tratatul său asupra administrării familiale, relativ la construcţii.*

În timp ce noi ne abandonam acestei fantazări, brusc am avut-o în fața ochilor. Pico strigă: „Nu avem noi aici dragă Ficino, ceea ce ne imaginam și doream atît de tare adineaori, în fața noastră, ca într-un vis. Sau poate că noi, doar prin puterea închipuirii am stîrnit forma pe care o combinam în spiritul nostru sau poate cumva un Înțelept a înălțat-o după legile corecte ale arhitecturii și după principiile sale fizice?“ Se spune, Pico, că înțeleptul Leonardo din Arezzo este cel care a ridicat această vilă; aproape de locul pe care îl vezi, a locuit Boccaccio, și în vremea din urmă concetățeanul nostru, Piero Filippo Pandolfi cu aceeași înțelepciune ca ei a ales acest loc de ședere făgăduit fericirii. „Om fericit, spune Pico, care are norocul ca atunci cînd părăsește treburile publice, să locuiască într-o casă sfîntă; da, ea este foarte apropiată de această pădure sacră și douăzeci de temple de zei o înconjoară. Un loc sacru este înainte de orice propice oracolelor: și Pandolfini se numește bine astfel, căci în greacă numele său semnifică: cu totul-delfic.“ Acestea au fost cuvintele noastre și elogiile noastre, Valori, trebuie să le povestești ilustrului tău concetățean, pentru a-l face să locuiască mai cu plăcere și mai des această locuință atît de salubră, care îi este destinată de către zei. Salut. Noiembrie, 1488[3].

Este vorba deci de o casă întîlnită în timpul unei plimbări pe colinele de la Fiesole; ea este descrisă ca o „apariție“, căci realizează la perfecție tipul ideal, fiind adăpostită de la nord de o lizieră de pădure, înconjurată de izvoare, ridicată în

sfîrşit „după regulile corecte ale arhitecturii şi după pincipiile sale fizice", adică înscriind o formă adaptată într-un ansamblu natural bine ales. Alberti făcuse în cartea sa *Despre familie* o evocare încîntătoare a plăcerilor din cîmpie, „un proprio paradiso" şi fixase în tratatul său (IX, 2), a cărui publicare era foarte recentă, „principiile fizice", adică geografice, ale casei ideale, preferată pe un loc puţin ridicat, înconjurată de cîmpuri şi păduri, expusă la soare de la care primeşte fericita lumină *(hilaritas ac nitor)*[4]. Se simte amintirea în scrisoarea filosofului. Sfîrşitul epistolei este şi mai caracteristic spiritului de la Careggi: trebuie ca acest loc încîntător să fie declarat „sacru"; propice oracolelor, el îngăduie o aluzie agreabilă la vila vecină a Pandolfinilor[5]. O tradiţie deja veche aşeza vila înţeleptului din Arezzo, care nu era poate decît o modestă căsuţă înnobilată de amintirea scurtei treceri a cancelarului la rectoratul din Fiesole[6], lîngă locuinţa lui Boccaccio (vila din *Decameron*) şi una mai recentă, cea a lui Leonardo Bruni.

Umaniştii florentini nu erau privaţi de vile corespunzătoare visurilor lor. Înfiinţarea Academiei coincide cu dăruirea de către Cosimo lui Ficino, în 1462, a micii locuinţe, *Academiola*, nu departe de Careggi; aceasta era fără îndoială o locuinţă modestă, dar sub stînci, printre izvoare şi cu o panoramă excepţională asupra Florenţei. Nu se ştie nimic despre amenajarea sa şi aproape nimic despre decorul său[7]. La Fiesole vila construită de Michelozzo şi complet transformată în secolele următoare îi era mai ales dragă lui Poliziano; el evocă în al său *Rusticus* (1483):

*rusculum hoc Faesulanum**

şi se va stabili acolo adeseori cu Pico în jurul lui 1490. Alături de ei visa Lorenzo să se retragă, dacă dăm crezare unei scrisori din 1492. Ficino venea de la Careggi să îl vadă pe Pico şi scrisoarea

---

* acest oraş Fiesole

din toamna lui 1488 este ecoul plimbărilor lor[8]. După Vasari, în sfîrşit, vila de la Poggio a Cajano, a cărei construcţie era considerată foarte importantă de Lorenzo, a constituit de asemenea un loc de popas unde umaniştii îşi aveau locul, o locuinţă a acelui *otium philosophicum*[9]. Aceste exemple ne permit să apreciem în ce măsură vila florentină de la sfîrşitul secolului se inspiră din principiile lor şi justifică comentariile lor.

După indicaţiile lui Alberti, grija faţă de condiţiile geografice favorabile şi, îndeosebi, asocierea cu grădina, par a fi contat mai mult decît regulile de arhitectură. Raportul între casă şi mediul său înconjurător imediat este oarecum asemănător celui între figură şi peisaj în tablouri. Silueta se detaşează pe un decor natural care nu este folosit ca mai tîrziu, în secolul al XVI-lea, pentru străpungeri, jocuri de apă şi amenajări complexe. Vilei îi este suficientă o platformă pentru grădină, cu fundalul păduros şi cu peisajul în terasă[10]. Grădina căpătase foarte devreme o importanţă primordială[11], cum o arată îndeosebi prima mare vilă mediceeană, cea de la Careggi[12]. Michelozzo terminase recondiţionarea castelului gotic achiziţionat de Cosimo către 1435—1440: el îl simplificase, îi făcuse o faţadă spre grădina cu flori, străpunsă de ferestre mai armonioase. În 1459 proprietatea era într-o ordine perfectă, Pius al II-lea şi Galeazzo Maria Sforza o vizitară, văzînd acolo una din cele mai frumoase locuinţe din Italia, mai ales pentru farmecul grădinii şi calitatea amenajării[13]. Către 1490 o frumoasă loggia ionică — iniţial cu arcade deschise — a fost adăugată pe latura vestică a vilei[14].

Mai ales grădinii i-a acordat Lorenzo toată atenţia sa: el a amenajat un fel de parc botanic, celebru în toată Italia, în ciuda micilor sale dimensiuni. O epistolă în versuri latine adresată (către 1480) lui Bembo printr-un prieten al Medicilor, Alessandro Braccesi, îl compară cu minunatele ansambluri din istoria antică şi enumeră cu precizie esenţele, de la *măslinul albicios consacrat războinicei Minerva, mirtul Venerei, gorunul*

lui Jupiter, plopul, platanul, abanosul și pinul, pînă la mirodenii, piper, balsam, busuioc, la plantele aromatice, smirnă, tămîie și la vegetalele folositoare și la flori, micsandre, trandafiri și iasomie. Aceasta este galeria botanică desfășurată în *Primavera*, unde s-a identificat o alegere de plante corespunzătoare legendei, dar după toate aparențele derivate din grădinile cu flori de la Careggi. Aceasta este și sursa speculațiilor lui Ficino asupra proprietăților medicale ale plantelor, care ocupă tratatul său *De vita*: „Am compus, spune el, cartea mea de igienă în primăvara și vara trecută la moșia de la Careggi, printre flori"[15]. Micuța casă a *Academiei* se găsea într-adevăr la scurtă distanță, pe înălțimea vecină.

Poggio a Cajano

Cînd, către 1480, sub conducerea personală a lui Lorenzo, se va ridica ansamblul de la Poggio a Cajano, va fi vorba de o veritabilă re-creare a vilei toscane; legătura vilei și a parcului, aranjarea generală, arhitectura, decorul interior, sînt reînnoite și definite în spiritul vilei ideale. Această frumoasă locuință situată sub protecția nimfei Ambra, la 17 kilometri de Florența pe drumul spre Pistoia, este cea mai celebră dintre reședințele lui Lorenzo. Cum amintește biograful său, oglinda însăși a gustului său se afla „la Poggio a Cajano, unde reînvia măreția de altă dată și căreia Poliziano i-a făcut într-un poem un încîntător elogiu"[16]. Lorenzo a vrut să facă din Poggio o locuință în stil antic, o vilă modernă, un fel de poem *De re rustica* și, în același timp, locul ideal al acelui *otium* în natură, visat de umaniști.

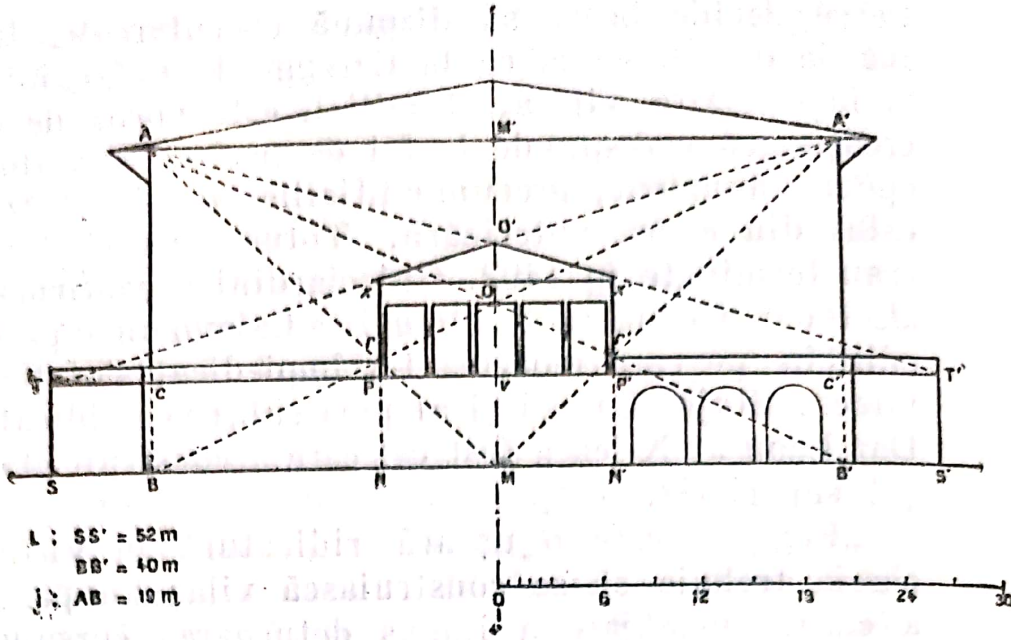
Proprietatea a fost cumpărată în 1479 de la familia Rucellai; probabil din 1480, mai verosimil în 1485—1486, au început mari lucrări, care au fost încredințate lui Giuliano da Sangallo, după un fel de concurs. Nici un proiect nu-l satisfăcuse pe Lorenzo pînă cînd Sangallo a conceput un plan atît de original și mai ales atît de conform gustului principelui (*suo capriccio*) încît aces-

Scanned with OKEN Scanner

ta se decide brusc să dispună executarea[17]. În loc de o restaurare, ca la Careggi, la Cafaggiolo și în celelalte vile ale familiei, este vorba de o creație; ea corespunde la fel de perfect gustului epocii lorenziene, precum edificiile lui Michelozzo celui din epoca anterioară. Totuși lucrările nu erau terminate în 1492. Guicciardini o confirmă: „Lorenzo a comandat la Poggio a Cajano un superb edificiu pe care moartea l-a împiedicat să-l termine". Etajul terasei și al porticului era ridicat. Dar Leon al X-lea a fost cel care a construit etajul superior[18].

„Poggio" este o ușoară ridicătură în vîrful căreia trebuia să se construiască vila; un parc, a cărui amenajare a impus deturnarea cursului Ombronului, se întinde la nord. Ridicătura a fost transformată într-un terrapieno flancat de patru construcții la colțuri, pe care grădini de zarzavaturi la est, livezi la vest, de o rînduire remarcabil studiată, îl mărgineau și mărginesc încă de-a lungul drumul spre Pistoia. El este înconjurat de un zid, unicul vestigiu „feudal"[19]. O vedere a lui Utens, în secolul al XVII-lea, oferă schema ansamblului și arată că el a fost destul de puțin alterat: doar separarea părții centrale a terrapienei era mai puternic marcată; astăzi accesul spre grădini și parc este mai ușor. Vila se ridică în mijlocul unei esplanade în pantă lină împodobită pe cele trei părți de porțiuni cu flori.

Nu planul frapează mai întîi. Așa cum se prezintă ele spectatorului, construcțiile oferă trei elemente caracteristice: parterul, blocul central, porticul. La parter, ca un fel de soclu, se desfășoară o galerie deschisă cu arcade pe stîlpi de cărămidă, întărită la colțuri prin doi pilaștri. Această galerie și terasa sa înconjoară în întregime locuința, înălțate pe plan pătrat. O balustradă de inspirație donatelliană izolează net acest element de decor destul de auster, al cărui mic aparelaj și arcurile goale par o amintire atenuată a substructurilor în bosaj ale palatelor florentine. În mijlocul fațadei anterioare un avancorp cu trei goluri inegale suporta o scară cu balustrade



2 Vila de la Poggio a Cajano: schema fațadei

drepte care se vede în tabloul lui Utens și în desenele originale ale lui Sangallo[20]: o nouă amenajare a intrării a înlocuit-o în secolul al XVII-lea cu cele două balustrade curbe și cele trei mari arcade separate prin nișe și greoi împodobite care se văd astăzi. Această lărgire a micșorat de la cinci la patru numărul arcadelor de la parter, de fiecare parte a acestui avancorp, care trădează simplitatea proiectului inițial. Vila propriu-zisă este acoperită, de un acoperiș în stil italian foarte scund, fără cornișă, ceea ce-i înlătură ansamblului, în ciuda amplorii și a ținutei sale, orice aspect de palat. Golurile ferestrelor, prevăzute cu giurgiuvele desenate cu grijă de Sangallo, au fost înlocuite cu ferestre moderne, pozițiile însă nu au fost modificate.

Ansamblul determinat de către bază, dreptunghiul fațadei și porticul, se subordonează unei rețele de determinări geometrice ușor de pus în evidență printr-o schemă. În inima dispozitivului, exact deasupra avancorpului scărilor servind de stilobat, într-o poziție calculată cu precizie, se înscrie noul motiv al porticului: cele cinci intercolonamente ale sale decupează exact în dreptunghiul central al fațadei un ritm clar

și elegant[21]. O friză se continuă scurt deasupra capitelelor: frontonul timbrat cu un medalion mediceean face, din păcate, să apese asupra ansamblului solemnitatea cinquecentescă. De această expunere detaliată se apropie, în orice caz, aranjarea prevăzută prin desenele lui Sangallo. Porticul se prezintă ca un fel de pronaos, fără ieșire în relief; el se înfundă, ca un vestibul deschis; bolta sa în leagăn transversal este una din inovațiile cele mai interesante.

Masa sobră a ansamblului și substructura pot să amintească arta lui Michelozzo; balustrada și ancadramentele originare ale ferestrelor au o vigoare de ornament donatellian. Coloanele oarecum subțiri ale porticului se detașează pe umbră cu o eleganță care poate fi o amintire a anumitor elemente din Brunelleschi. Dar intenția „elenistică", inovația savantă sînt evidente. Pentru prima oară o fațadă de templu grec este restituită și adaptată la arhitectura civilă. Giuliano da Sangallo a creat aici tema porticului de intrare grefat pe un volum simplu: șaizeci de ani înainte de Palladio el anticipează, cu o genială autoritate, formula clasică a vilei din Renaștere[22].

Distribuirea interioară a vilei nu este mai puțin remarcabilă: planul pătrat, împărțit într-o manieră extrem de regulată, degajă în centrul locuinței, paralel cu fațada, o încăpere dreptunghiulară de dimensiuni monumentale, luminată prin „oculi" și prin ferestre, grație unei duble decupări laterale[23]. Această încăpere a prilejuit cercetări tehnice îndrăznețe: decizîndu-se să o boltească, în ciuda mărimii sale, cu un plin cintru cu casete, după maniera „antică", Sangallo a trebuit mai întîi să încerce procedeul la o casă care se construia atunci la Florența[24]. Acest plan simetric, în care încăperile se comandă una pe alta, era pe atunci o mare noutate: Giuliano l-a reluat în proiectul său pentru palatul regelui Neapolului și Francesco di Giorgio l-a studiat[25]. Această mare încăpere nu a fost terminată — mărturie stau emblemele sale heraldice — decît

sub Leon al-X-lea, către 1520. Ea nu reprezintă totuşi decît reluarea şi parcă mărirea, în interiorul casei, a porticului faţadei şi el boltit în leagăn cu casete „antice". Acelaşi procedeu îl foloseşte Sangallo, în 1489—1490, la vestibulul sacristiei de la San Spirito, care este un fel de contraparte „sacră" a porticului „profan" de la Poggio şi tot în aceeaşi epocă la circuitul curţii interioare care împodobeşte „palazzetto"-ul lui Bartolomeo Scala[26]. Cele trei lucrări sînt legate prin această particularitate tehnică. Casetele sînt acolo tratate în aceeaşi manieră: un medalion central şi patru zone, în unghiuri, gata să primească motive figurative sau heraldice.

Un mare program decorativ completa amenajarea de la Poggio: friza porticului purta şi poartă încă o suită de scene alegorice, în teracotă, vernisate albastru şi alb, de tip della Robbia. Frumoasa sa factură neo-clasică pune problema colaborării unui meşter de calitate, probabil Sansovino, cu arhitectul[27]. Tema sa, în întregime originală, va fi studiată separat. Pereţii laterali ai porticului trebuiau să fie acoperiţi cu picturi; dar peretele stîng este gol şi pe peretele din dreapta o frescă neterminată coboară pînă la jumătate. În straniile arhitecturi „pompeiene" apar încă cîteva siluete trasate pe „intonaco". Aceasta era o lucrare de Filippino Lippi pe care o semnalează Vasari: „la Poggio a Cajano, el a început într-o loggia pentru Lorenzo de Medici o scenă de sacrificiu care a rămas neterminată", după toate aparenţele, înainte de 1492[28]. Pe pereţii din marea încăpere, străpunşi de *oculi* sub plin cintru, era în mod verosimil prevăzută o decoraţie de acelaşi tip, dar ei au fost pictaţi, în decursul secolului al XVI-lea, după un nou program. Puţin a lipsit deci ca Poggio a Cajano, cu parcul său, arhitectura sa, decorurile sale, să nu fi devenit la sfîrşitul secolului al XV-lea ansamblul cel mai complet şi cel mai „modern" nu doar al artei toscane, ci al întregii arte italiene.

Construcţia este în spirit albertian: diviziunile armonioase se extind asupra planului şi faţa-

dei, ceea ce produce o puternică impresie de dominare, de calm și gravitate. Intrarea cu motivul său de templu introduce un element de eleganță în acest ansamblu energic. Tot ansamblul se subordonează celebrării vieții rustice: în spiritul lui Lorenzo și al lui Sangallo, era vorba de o vilă și nu de un castel. Primele scrieri referitoare la Poggio, lunga epigramă a lui Ugolino Verino (1491) și poemul latin al lui Poliziano care se termină cu elogiul lui Lorenzo și al frumosului său domeniu, subliniază precis amploarea exploatării agricole; înainte de a indica „vila", ele celebrează creșterile de animale, heleșteiele, grădinile de zarzavaturi model, stupii pe care seniorul de la Poggio îi reunise, sub semnul nimfei locului Ambra[29]. Lorenzo celebrase el însuși, într-un fel de eglogă, legenda Ambrei urmărită de torentul Ambrone și preschimbată în piatră: acest încîntător poem era ca mitul de la Poggio a Cajano, așezat sub semnul nimfelor: „preceptorul" său umanist era Poliziano, mai curînd decît Ficino. Aspectul poetic și „naturalist" al Academiei este cel care domină în concepția și decorul acestui Trianon florentin. Friza porticului ionic, al cărui ansamblu constituia un fel de celebrare religioasă a ritmurilor naturii, înfățișează pe unul din panouri imaginea anotimpurilor care reglează lucrările de la țară și în special cele ale viei și ale grîului.

Cînd Giovanni de Medici, devenit în 1513 Suveran Pontif, s-a îngrijit să termine opera tatălui său, el a boltit marea sală. Ottavio de Medici avea conducerea lucrărilor: Paolo Giovio însuși, prieten cu Leon al X-lea, a fixat în plus programul marilor fresce istorice care trebuiau să aibă drept model Stanza di Eliodoro, evenimentele istoriei romane prefigurînd pe aceea a Medicilor. Dar executarea lor a durat multă vreme[30]. Decorarea lunetelor laterale fusese încredințată lui Pontormo. În 1521 cea estică era terminată. Ea reprezintă un alai admirabil de personaje rustice, țărani, țărance și copii, în care Vasari a dorit să regăsească legenda lui Vertumnus și a Pomonei

și unde se poate vedea, mai simplu, o evocare a vieții cîmpurilor, poate o variație pe tema anotimpurilor și a vîrstelor[31]. Alaiul inspirat de Paolo Giovio este de spirit „cinquecentesc", dar ne putem întreba dacă luneta lui Pontormo, de inspirație atît de diferită, nu este vestigiul vechiului program inaugurat prin motivele frizei exterioare și întrerupt în 1492: este greu de înțeles această evocare campestră în ansamblul pompos conceput pentru Leon al X-lea. De fapt luneta orientală a fost singura executată: cea vestică a fost dedicată, un secol după friza porticului, unei alegorii pedante: *Fortuna* și *Virtus*, însoțită de *Fama*, *Gloria* și *Honor*, care o pun în armonie cu istoria romană de pe pereți.

De asemenea nu cunoaștem ce simboluri fuseseră prevăzute pe porticul de la intrare. Pe peretele oriental subzistă — s-a văzut — fragmentul din „sacrificiul" indicat de Vasari; dar denumirea este incompletă. Templul fantastic care se zărește pe peretele drept are toate simbolurile lui Neptun, siluetele care ne-au parvenit la stînga indicînd o scenă agitată. Comparația cu unele desene arată că este vorba de Laocoon, preotul lui Poseidon, asaltat de șerpii monstruoși, în clipa în care el oferă sacrificiul zeului său[32]. Faimosul grup alexandrin avea să fie descoperit la Roma și identificat precis de Giuliano da Sangallo, „expert" în arheologie antică, abia în 1506. Fresca lui Filippino este o restituire „literară" după Virgiliu. Alegerea temei rămîne surprinzătoare: cum se înscrie ea în programul de la Poggio? Elogiu alambicat al apei și al divinității sale și, vis à vis, cîteva elogii ale pămîntului cu, de exemplu, zdrobirea giganților, sau un alt „sacrificiu antic" celebru? În orice caz, nu există nici o îndoială, că nu s-ar fi vrut exaltarea prin legendă a poeziei locului. Simbolurile de pe friză și pridvor trebuiau, în pragul locuinței, să-l impresioneze pe vizitator[33]. Alegerea lui Laocoon răspunde unei voințe evidente de a prezenta minunile mitologiei și antichitatea „sacerdotală", dragă Academiei; friza, a cărei desfășurare clară și elegantă contrastează

totuși cu această scenă nervoasă și romantică, celebrează „misterele naturii". Decorată în 1490 și nu treizeci de ani și o sută de ani mai tîrziu, sala centrală ar fi constituit un ciclu remarcabil în care, după toate aparențele, ar fi fost celebrate, ca în vila de la „Spedaletto", minunile mitologiei. Sensul efortului împlinit la Poggio este clar[34]; mitul său „umanist" rămîne în parte ascuns.

NOTE

1. *De vita*, I, cap. VIII și IX; *Opera*, p. 502. A DELLA TORRE, *op. cit.*, p. 640.
2. Despre pastorala florentină din Quattrocento, N. ROBB, *op. cit.*, IV; A. HULUBEI, „Naldo Naldi...", în *Humanisme et Renaissance*, III (1936).
3. Scrisoare către F. Valori, *Opera*, p. 893—4, citată A. DELLA TORRE, *op. cit.*, p. 641, *Marsile Ficin et l'art*, p. 147.
4. L. B. ALBERTI, *Della Famiglia*, ed. R. Spongano, Florența, 1946, p. 309 și urm.
5. Este vorba despre Piero Filippo Pandolfi, pe care tatăl său îl încredințase din timp lui Argyropoulos și care era legat, ca frații săi, de umaniști: în 1490 Ficino îi va trimite „daruri astrologice", *Opera*, p. 918: cf. A. DELLA TORRE, *op. cit.*, p. 387—9.
6. Direcțiunea Arhivelor din Florența a binevoit să facă, relativ la acest lucru o anchetă, al cărui rezultat este negativ. O mențiune a lui MAZZUCHELLI, *Gli Scrittori d'Italia*, Brescia, 1763, II, 4, p. 2199, indică faptul că Bruni a fost „proposto di Fiesole" dar a cedat curînd însărcinarea sa lui Salutati. Vila în care locuise ar fi putut să-i păstreze numele; dar atunci ea ar fi trebuit să se afle printre bunurile ecleziastice ale orașului Fiesole și *Catasto*-ul din 1427 nu menționează decît o proprietate cu o casă de grădinar, în care s-ar părea dificil să se vadă „vila" lui Bruni, dacă epistola lui Ficino, care are ca drept obiect mai ales prielnicia locului, n-ar fi conținut o transfigurare deliberată a datelor concrete.
7. Vezi: *Marsile Ficin et l'art*, p. 18, n. 24.
8. *Ibid.*, p. 33, n. 1.
9. VASARI, *Ragionamenti*, II, 1, ed. C. L. Ragghianti, IV, p. 127... relativ la „uomini dottissimi, co'quali, quando alla villa di Careggi, e quando al Poggio a Cajano, per più lor quiete, esercitava gli onorati studi".
10. B. PATZAK, *Die Renaissance und Barockvillen in Italien*, I, *Palast und Villa in Toscana*, vol. II, Die Zeit des Suchens und des Findens, Leipzig, 1913, pe larg folosit în expunerea care urmează.

Scanned with OKEN Scanner

11. Despre grădinile din Quattrocento: Generalități în J. BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance*, IV, 2; L. DAMI, *Il giardino italiano*, Milano, 1912. Despre indicațiile lui ALBERTI, *De re aedif.*, IX, 4, P.-H. MICHEL, *op. cit.*, p. 502. Despre frumusețile „orientale" ale grădinilor, animale zburătoare rare, arbori exotici (așa cum le înfățișează pictura toscană în jurul lui 1450), G. SOULIER, *op. cit.*, p. 245 și urm.
12. Despre vila mediceeană de la Careggi, istoria sa și transformările sale succesive: G. CAROCCI, *I dintorni di Firenze*, Florența, 1881, p. 122—124; *La villa medicea di Careggi*, Florența, 1888, C. VON STEGMANN și H. VON GEYMÜLLER, *Die Architektur..., op. cit.*, vol. II: Michelozzo, p. 26—28 (planuri și secțiuni). B. PATZAK, *op. cit.*, II, p. 74 și urm., O. MORISANI, *Michelozzo*, *op. cit.*
13. E. MUNTZ, *Les précurseurs*, *op. cit.*, p. 144, 2.
14. C. MARCHINI, *op. cit.*, p. 91. Această mică lucrare elegantă a fost reamenajată sub Clement al VII-lea și atelierul lui Pontormo însărcinat să-i facă decorația. Compozițiile alegorice, dispărute, sînt cunoscute prin desene: pe pereți Fortuna, Justiția, Victoria, Pacea și Gloria; pe plafon: Iubirea, vezi VASARI, ed. Milanesi, vol. VI, p. 281 și despre rolul lui Pontormo: F. M. CLAPP, *op. cit.*, cap. IV. Destinul acestei loggia, concepută și decorată în două epoci deosebite, este paralel cu transformările de la Poggio a Cajano.
15. A. BARACCESI, *Descriptio horti Laurentii medici*, citat E. GARIN, *Il Rinascimento*, *op. cit.*, p. 340. P.-M. NARDI, *Le Printemps de S. Botticelli*, ed. Bompiani și Charlot, Paris, 1946, p. 8: catalogul florilor după O. Mattirolo. *Opera*, p. 909, scrisoare din 29 aprilie 1490. Ficino califică în mod plăcut drept: *utinam florentem* al său *librum de vita physicum*, conceput în mijlocul florilor.
16. N. VALORI, *Laurentii medices vita...*, *op. cit.*, p. 47. Trei mărturii ajută la precizarea istoriei proprietății: 1. În 1460 declarația lui Lorenzo în cadastru conține: „uno casamento, che era rovinato al Poggio a Cajano, detto l'Ambra" (ceea ce furnizează un *terminus ante quem*). 2. Poemul lui Poliziano (1485) celebrînd creșterea de animale și plantațiile nimfei „Ambra" la Poggio. 3. Fragmentul din *Diario fiorentino dal 1450 al 1516* de LANDUCCI, ed. I. del Badia, Florența, 1883, p. 58, privind deopotrivă lăptăriile și livezile (1489). (Pentru lăptăria începută probabil în 1477, vezi P. FORSTER: Lorenzo de Medici's Cascina at Poggio a Cajano, în *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 14 [1969), p. 47—56).
17. VASARI, ed. Milanesi, IV, p. 270. Această scenă a fost evocată într-o tapiserie de B. Squilli țesută în 1570 pentru marele duce de Toscana, pe carton de G. Stradano (Muzeul mediceean).

Scanned with OKEN Scanner

18. Despre istoria „vilei": G. ANGUILLESI, *Notizie storiche dei palazzi e ville appartenenti alla I. et R. Corona di Toscana*, Pisa, 1825. M. DE BENEDETTI, *Palazzi e ville d'Italia, I: Roma e Firenze*, Florența, 1911: N. TARCHIANI, *I palazzi e le ville che non sono più del re*, Milano, 1921, p. 129—141, C. K. LOUKOMSKI, *Les Sangallo*, Paris, 1934, p. 27 și urm. (cu mai multe erori, îndeosebi asupra datei porticului). Descriere și analiză tehnică: G. V. STEGMANN și H. V. GEYMÜLLER, *op. cit.*, vol. V: *Leonardo da Vinci, Giuliano da Sangallo, Antonio da Sangallo der ältere* (1908), p. 2 și urm. B. PATZAK, *op. cit.*, p. 107 și urm. G. MARCHINI, *op. cit.*, p. 16 la 20 și 84—6.
19. După TIGRI, *Guida di Pistoja*, Pistoia, 1854, p. 346 (citat de G. MARCHINI, *op. cit.*, p. 86), Carol Quintul judecase acest zid de fortăreață excesiv pentru un „particular". Tabloul lui Utens nu este un martor total sigur: el uită pilaștrii în unghiurile porticului, căruia îi așază prost arcadele prezentate cu bosaje; deformează coloanele porticului central...
20. Uffizi, *Disegni d'arch.*, nr. 1640: G. MARCHINI, *op. cit.*, vol. II. Solidul desen al balustradelor și ancadramentele ferestrelor (în proiectul original) amintesc că Sangallo și-a început cariera ca „decorator" și că i se datorează, îndeosebi, stranele din capela Medici.
21. În schema inițială cele cinci arcade, de o parte și de alta a intrării la parter, corespundeau celor cinci intercolonamente ale porticului. Acest ritm „pentametru" fusese adoptat de Alberti în proiectul său din 1460 pentru San Francesco de la Rimini, „probabil prima față de templu antic în arhitectura creștină", după P. FRANKL, *Die Renaissance-Architektur in Italien*, Leipzig, 1912, p. 36, citat de R. WITTKOWER, „Alberti's approach...", *art. cit.*, p. 5.
22. F. BURGER, *Die Villen des Andrea Palladio*, Leipzig, 1909. G. K. LOUKOMSKI, *Andrea Palladio*, Paris, 1924. Pentru G. HAMBERG, The villa of Lorenzo il Magnifico at Poggio a Cajano and the origin of Palladianism, în *„Idea and Form"*, Stockholm, 1959, p. 76 și urm.
23. R. WITTKOWER, *Architectural Principles*, *op. cit.*, p. 67, n. 5. Caracterul speculativ al vilelor lui Palladio este bine marcat în această frumoasă carte, ale cărei indicații pot, într-o anumită măsură, să valoreze retrospectiv pentru Poggio.
24. VASARI, ed. Milanesi, *op. cit.*, p. 271 și n. 3. Cumpărarea de terenuri, de către cei doi frați Sangallo, în cartierul San Pier Maggiore și Via borgo Pinti, datează de la sfîrșitul lui 1490 și începutul lui 1491. VASARI atribuie dealtfel și lui Bramante (*ibid.*, vol. IV, p. 162) meritul ca primul de a fi „gettato le volte di materie che venissero intagliate".
25. Despre palatul regelui Neapolului (1488), G. MARCHINI, *op. cit.*, p. 88 și V. JUREN, Le projet de Giuliano da Sangallo pour le palais du roi de Naples, în

Revue de l'art, nr. 25 (1974) p. 66—70. Un desen de la Uffizi prezintă un proiect de palat mediceean orientat spre borgo Pinti, despre care s-a crezut că a fost realizat de Giuliano și datat din 1488. R. REDTENBACHER, în *Allgemeine Bauzeitung*, 1879, p. 1 și urm. Ideea a fost dezvoltată de B. PATZAK, *op. cit.*, II, p. 125: (G. MARCHINI, *op. cit.*, p. 101, s-a gîndit mai întîi că era vorba de un studiu al lui Antonio, către 1512. Dar, după o ipoteză recentă a lui G. MIARELLI MARIANI, Il disegno per il complesso mediceo di Via Laura a Firenze, *Palladio*, vol. 22 (1972), p. 127—162, acceptată de G. MARCHINI, *Antichità viva*, vol. 12 (1973), nr. 6, p. 66—68, proiectul trebuie să fie atribuit lui Giuliano și se situează către sfîrșitul vieții lui Lorenzo); WELLER, *op. cit.*, p. 260.

26. Interiorul porticului de la Poggio oferă asemănări frapante cu vestibulul de la Santo Spirito; acolo se regăsesc cele șase coloane sau pilaștri cu spațiul dintre coloanele din mijloc ceva mai mare decît celelalte, pentru a permite așezarea ușii: G. MARCHINI, *op. cit.*, p. 36; văzută din interiorul porticului, STEGMANN și GEYMÜLLER, *op. cit.*, pl. 7 *a*.

27. U. MIDDELDORF, „Giuliano da Sangallo and Andrea Sansovino", în *The Art Bulletin*, XVI (1936), 2, p. 107—115. Despre friză, *infra*, p. 218—225.

28. VASARI, ed. Milanesi, vol. III, p. 473—4.

29. Ms. Plut., XXXIX, nr. 40 (Bibl. laurent.), fol. 38 v°—39: Ugolino VERINO, *Libri VII epigrammarum ad Matthyam regem*, ed. H. Brockhaus, *op. cit.*, p. IV: „Descriptio villae Cajanae cum agris suis Laurentii Medicis" (se cunoaște și o scrisoare în proză de același autor). Despre Verino, poet neoplatonician, A. DELLA TORRE, *op. cit.*, p. 637.

30. WACKERNAGEL, p. 159. VASARI, ed. Milanesi: *Viața lui Pontomoro*, VI, p. 264—5. Programul „istoric" cuprindea patru episoade: *Cezar* (Andrea del Sarto, 1521); *Scipion* (Allori, 1588); *Flaminius* (Allori, 1588); *Cicero* (Franciabigio); (Această ultimă frescă a fost recent analizată de M. WINNER; Cosimo il Vecchio als Cicero. Humanistische in Francibiagios Fresko zu Poggio a Cajano, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 33 (1970), p. 261—297.

31. F. M. CLAPP, *Jacopo Carucci da Pontormo, his life and work*; Londra, 1916, cap. IV. VASARI, ed. Milanesi, II, p. 365, evocă: „Vertumno con i suoi agricultori *(sic)*..., Pomona et Diana con altre dee" (după OVIDIU, *Met.*, XIV, 623—697). M. WINNER, Pontormos Fresko in Poggio a Caiano. Hinweise zu seiner Deutung, în: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 35 (1972), p. 153—197, compară fresca cu un poem de Ariosto care aduce în scenă divinitățile rustice de inspirație virgiliană și pe „Lauro" mediceean; (vezi *supra*, p. 27, pentru versuri asemănătoare de Ariosto).

Scanned with OKEN Scanner

32. P. HALM, „Das unvollendete Fresko des Filippino Lippi in Poggio a Cajano", în *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, III, 7 (iulie 1931), p. 392 la 427. Desenul cel mai semnificativ a fost publicat de B. BERENSON, *The drawings...*, pl. 1329 A, nr. 1294. Alt desen publicat de A. SCHARF, „Zum Laokoon F. Lippis", în *Mitteil. K. H. Instituts in Florenz*, III, 8 (ianuarie 1932), p. 530—533. (M. WINNER, Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance, în *Jahrbuch der Berliner Museen*, vol. 16 (1947), p. 83—121).

Se poate observa că legenda *Ambrei*, care constituie „mitul" de la Poggio, este și povestea unei inundații provocată de Oceanus, tatăl fluviilor și poemul rîurilor din acest colț al Toscanei.

33. P. HALM, *op. cit.*, p. 400.

34. Nu este exact să se spună că florentinii nu asimilează complet structurările antice, ca H. WILLICH-P. ZUCKER *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, vol. I, Berlin, p. 167, etc. și A. VON SALIS, *Antike und Renaissance*, *op. cit.*, p. 28.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul III

Decorul sacru: reînnoirea mozaicului și mormintelor

Mozaicul florentin

Un poet din mediul de la Careggi, care lăuda în ultimii ani ai secolului „operele florentine", Ugolino Verino, menționa printre artiștii cei mai eminenți ai orașului: „Pictorul Gerardo cu multe talente", care „a învățat de asemenea, primul dintre toscani, să fabrice imagini prin arderea materiei vitrifiabile și să le animeze cu personaje"[1]. Este vorba de Gherardo di Giovanni di Miniato (1445—1497), artist cu multe talente, într-adevăr, din care Lorenzo a dorit să facă renovatorul mozaicului florentin. Locul de onoare pe care i-l acordă cronicarul, între cei din familia Pollaiuolo și Verrocchio, este suficient pentru a demonstra că, pentru contemporani, nu era vorba de un capriciu anacronic. Tentativa avea rădăcini profunde, ea a fost dusă destul de departe, se pare, cu asentimentul tuturor mediilor care puteau să vadă acolo în același timp o restaurare antică și confirmarea unei superiorități florentine. Elev, se spune, al lui Poliziano, de mai multe ori menționat ca organist, prieten al lui Leonardo care menționează cercetările sale de *luminism*, Gherardo a fost, împreună cu fratele său Monte, în fruntea unui atelier de miniatură care, din 1470 pînă în 1495, a lucrat pentru marile mănăstiri din Florența (breviarul de la San Marco, cartea de rugăciuni de la San Egidio), pentru catedrală (cărți de rugăciuni din

Scanned with OKEN Scanner

1492—1493) și pentru notabilități: el este autorul acelui *Didymos* destinat lui Matei Corvin (1488) și al lui *Homer*, care se numără printre capodoperele miniaturii umaniste[2]. Gherardo a fost și freschist și, foarte probabil, gravor. La sfîrșitul lui 1491 registrele de la Santa Maria del Fiore menționează o plată „Sandro Mariani et Gherardino et Monti magistris mosaici", adică lui Botticelli și maeștrilor mozaicari Gherardo și Monte, pentru lucrări la capela San Zanobi. Plăți au loc din nou în iunie și decembrie 1492, apoi în martie 1494. După această dată lucrările au fost întrerupte: ele au furnizat prilejul, în 1504, pentru un concurs care nu s-a soldat cu nici un rezultat, între același grup de artiști și un grup concurent, atelierul Ghirlandaio[3].

Elogiul rostit de Ugolino Verino este de două ori excesiv: nu numai că Gherardo nu era maestrul mozaicar cel mai remarcabil din timpul lui Lorenzo, el nu era nici măcar renovatorul tehnicii. Într-adevăr către 1420—1430, cu Ghiberti și Uccello, a reapărut la Florența gustul pentru acest decor sclipitor și colorat, pe care atît de bine l-a speculat Donatello la *Cantoria*. Această mică Renaștere avusese loc exact atunci cînd se stingeau vechile ateliere venețiene de la San Marco; Senatul a fost nevoit, în 1425, să se adreseze lui Uccello, numindu-l „magistro mosayci"[4]. O generație mai tîrziu, în anii 1450—1460, arta mozaicului recăpăta o anumită actualitate la Florența, nu la șantierul de la Or San Michele, acum închis și depășit, ci la cel de la Baptisteriu, redeschis din necesități de restaurare. Și artistul care era implicat este cel mai mare, probabil, dintre elevii lui Domenico Veneziano, colegul lui Piero della Francesca și al lui Castagno la San Egidio (de la 1430 la 1445), cel mai eminent reprezentant al artei mozaicului la Florența, în secolul al XV-lea[5]. Baldovinetti, timp de o jumătate de secol, supraveghează restaurările la cupolă și chiar completează venerabilul decor: în 1453 este însărcinat să împodobească cu mozaicuri intradosul arcului care acoperă *porta*

*della croce**, în 1455, cel de la *porta che è rincontro a Santa Maria del Fiore***, adică poarta Paradisului, terminată de Ghiberti în 1452, aflată şi acum în acelaşi loc[6]. Se realizează deci un program metodic. În prima operă capul Botezătorului este aşezat pe culmea arcului, într-un medalion format dintr-un ornament în formă de frunze care se desfăşoară la dreapta şi la stînga în jurul unui cap de heruvim cu patru aripi; fina granulaţie de aur, un rest de invenţie ornamentală în desen, conferă acestui decor anacronic o anumită demnitate. Pe a doua uşă aurul mozaicului pare a dori să cuprindă cu strălucirea sa panourile aurite ale lui Ghiberti; compoziţia înfăţişează doi îngeri ţinînd cu braţele ridicate medalionul Mîntuitorului care ocupă cheia boltei. Aici stilul lui Baldovinetti este liber de orice afectare arhaizantă şi îngerii săi sînt fraţi cu cei de la capela cardinalului de Portugalia; pe fundalul de aur se decupează uşor, în cele mai mici materiale, panglicile şi eşarfele îngerilor. Avem de-a face acolo, într-un cuvînt, cu o întîlnire destul de fericită şi rară între „marea manieră" toscană de la mijlocul secolului şi mozaic. Acest succes nu se va repeta pe timpanul de pe poarta sudică, la catedrala din Pisa, pe care artistul o va împodobi, în 1467, cu un mozaic al sfîntului Ioan Botezătorul[7].

Baldovinetti a înţeles deci mai bine mozaicul decît oricare alt florentin, sau chiar veneţian, din secolul său. El nu pare să fi avut nici un contact direct cu Veneţia; ştiinţa sa derivă, fără îndoială, de la Uccello şi de la Castagno, de la practica florentină. Dar această problemă rămîne obscură şi putem să ne întrebăm ce anume ascunde exact bizara anecdotă a lui Vasari, după care Alesso, bătînd pasul pe loc fără rezultat, primise în sfîrşit cunoştinţe decisive de la un german care venea la Roma pentru un jubileu, deci în 1450 şi pe care îl găzduise la el[8]. Este posibil ca Baldovinetti să fi obţinut de la un sticlar de pe Rhin cîteva reţete

---

* poarta crucii

* poarta aflată în faţa portalului bazilicii Santa Maria del Fiore.

în ceea ce privește problemele de ardere a materiilor vitrifiabile, ceea ce i-a permis să facă să funcționeze în mod util cuptoarele. Ceea ce îl face să creadă acest lucru este menționarea, în același text, a unui *libretto che insegnava a far le pietre del musaico, lo stucco e il modo di lavorare**. Cîțiva ani mai tîrziu Filarete prezintă, în tratatul său, o evocare entuziastă a posibilităților decorului vitrifiat; dar acest lucru nu este, în ochii săi, decît un vis irealizabil, căci nu mai există ateliere capabile să lucreze ca altă dată. *Questa arte è perduta, chè da Giotto in quà poco s'è usata. Lui ne fe. Solo a Roma ne se vede di sua mano; la Nave di San Pietro. Et uno Pietro Cavallini romano, ancora lui ne lavoro ne'suoi tempi...***[9]

Aceasta este deci o tradiție toscană și romană, pierdută după Giotto și Cavallini, pe care o reînviau Baldovinetti și meșterii care lucrau cu el la Baptisteriu. Căci pe acest șantier și nu la cel de la San Marco, la Florența și nu la Veneția, se depuneau în ultimul sfert din secolul al XV-lea, eforturi pentru înviorarea artei mozaicului[10]. Inițiatorul a fost Lorenzo de Medici însuși, *il quale, come persona di spirito e speculatore delle memorie antiche, cercò di rimettere in uso quello che molti anni era stato nascosto; e perché grandemente si dilettava delle pitture et delle sculture, non potette ancora non dilettarsi del musaico****[11]. Rațiunile sale erau de două categorii: mai întîi grija pentru durata operelor, mozaicul fiind o traducere quasi inalterabilă a picturii, ceea ce repeta Domenico Ghirlandaio: *la vera pittura per la eternità essere il musaico*****[12]. Această considerație era, fără îndo-

---

* unei cărțulii de învățătură pentru cum se fac pietrele de mozaic, cum se face stucul și modul de lucru

** Această artă care de la Giotto încoace s-a folosit, s-a pierdut. Doar la Roma se vede ceva de mîna sa: Corabia Sfîntului Petru. Și în timpul lui a mai lucrat unul pe nume Pietro Cavallini, roman.

*** care, ca persoană de spirit și cunoscător al mărturiilor antice, încearcă să repună în funcțiune ceea ce mulți ani fusese ascuns; și fiindcă se delecta foarte mult cu pictura și sculptura nu putu să nu se delecteze cu mozaicul.

**** adevărata pictură pentru veșnicie, este mozaicul.

ială, mai puțin plată decît părea, dacă i se adaugă prestigiul pe care îl avea în ochii florentinilor, decorul în mozaic al Baptisteriului. Dar aceștia considerau în cele din urmă că cetatea lor era cea care adoptase odinioară această artă în Italia. Deducției exercitate de o mare tehnică admisă de antichitatea imperială i se adăuga sentimentul unei originalități toscane.

Cînd umaniștii, Alberti, Landino după el, doresc să-l celebreze pe Giotto, ei menționează întotdeauna *Navicella* care era la fel, cum amintea Filarete, o operă în mozaic[13]. Medalionul compus de Benedetto da Maiano cu inscripția lui Poliziano pentru comemorările din 1490 de la catedrală, îl va înfățișa pe părintele picturii florentine ocupat să pună o „tessera"* de sticlă pe un panou care este, în realitate, o icoană de mozaic[14].

Obișnuiți cu tratarea policromă a suprafețelor monumentale mulți dintre florentini găseau normal să fie completate prin inserția — în locuri privilegiate, lunete, intradosuri de arce — unor medalioane figurate. În aceasta consta pentru ei reînnodarea cu tradiția, în clipa în care faianțele „robbiene" începeau să se substituie mozaicului. Această preocupare antrena în mediul Medicilor un interes real pentru toate formele acestei arte, chiar grecești, cum dovedește abundența acelor „tavolette greche di musaico", sau a acelor „quadri di musaicho", adică icoane în mozaic, indicate în inventarele lor.[15] Faptul cel mai surprinzător este că unele din aceste icoane sînt de fabricație recentă, în special bustul sfîntului Petru, în volume mari și cu efect cam greoi (la Bargello), care provine din atelierul lui Ghirlandaio.

După Vasari Lorenzo și-ar fi pus, pentru renovarea mozaicului, ochii pe Gherardo „che, allora miniatore e cervello sofistico, cercava la difficoltà di tal magistero"[16]. El obține să i se încredințeze acestuia decorarea capelei San Zanobi. Dar, în sfîrșit, în acest domeniu experiența lui Gherardo (și a fratelui său) descindea de la Baldovinetti și

---

* „cartelă"

de la cei doi Ghirlandaio care întemeiau, în jurul lui 1490, un atelier rival. Lucrările lui Baldovinetti la Baptisteriu şi la San Miniato se reluaseră, în realitate, în 1481; în 1483 artistul este desemnat ca şeful atelierului de la Baptisteriu *non si trovando chi sappia... altri**; plăţi sînt atestate în 1487, 1489, 1490, 1491[17]. Această primă perioadă de lucrări de restaurare este urmată de o perioadă în care florentinii îşi propun noi creaţii şi, de această dată, la catedrală: în 1490 Domenico Ghirlandaio — deja reţinut, în 1486, drept expert pentru Baptisteriu —execută în timpanul pentru Porta della Mandorla, mediocra sa *Bunavestire*, încadrată de un arc cu flori[18]. În 1491, în sfîrşit, s-a decis ca bolţile din capela San Zanobi, care flanchează cupola, să fie acoperite cu mozaic de către fraţii Ghirlandaio pe de o parte, fraţii Fora (Gherardo şi Monte) împreună cu Botticelli, pe de altă parte.

Toate aceste lucruri capătă un anumit contur cînd sînt raportate la anecdota binecunoscută, povestită de Vasari, pentru a pune în valoare libertatea de limbaj a lui Graffione, elevul lui Baldovinetti: *Dicono che il magnifico Lorenzo di Medici ragionando un di col Graffione, che era uno stravagante cervello, disse: — io voglio far di musaico e di stucchi tutti li spigoli della cupola di dentro; — e che il Graffione rispose: — voi non ci avete maestri. — A che replicò Lorenzo: noi abbiam tanti danari che ne faremo***[19]... Orgolioasa declaraţie a lui Lorenzo corespunde unei ambiţii precise din mediul florentin. Era vorba de a se reda unei arte, odinioară naţională, întreaga demnitate, extinzînd asupra bazilicii Santa Maria del Fiore magnificenţa Baptisteriului. Astfel Florenţa putea fi o Veneţie,

---

* negăsindu-se alţii... care să se priceapă

** Se spune că Magnificul Lorenzo, discutînd într-o bună zi cu Graffione care era o fire cam ciudată, a spus:

— Vreau să fac din mozaic şi din stuc toate colţurile de dinăuntru ale cupolei.

— Nu aveţi maeştri, a răspuns Graffione.

— Avem atîţia bani că vom face şi maeştri, a spus Lorenzo.

Toscana o altă Romă; mozaicul era prevăzut într-un loc tot atît de neașteptat precum fațada catedralei din Siena, comandată în 1493 lui David Ghirlandaio[20]. Vasari, care ezită în judecarea sa asupra reînnoirii mozaicului toscan, va manifesta un entuziasm destul de revelator cînd declară că Domenico Ghirlandaio a îmbogățit arta mozaicului, *più modernamente lavorato che non fece nessun toscano**[21].

După moartea lui Domenico în 1494 David, mezinul, care poseda un cuptor și o instalație corespunzătoare la Montaione Valdelsa, Benedetto, autorul fantezist al *Nașterii* de la Aigueperse, preocupat și el de mozaic, și nepotul lor Ridolfo, prelungiră încă visul Quattrocento-ului florentin[22]. Între 1504—1513 Ridolfo va isprăvi, cu o iritare crescîndă, mediocra *Bunavestire* de pe portalul de la Annunziata, începută de unchiul său[23]. Gherardo și fratele său dispăruseră înainte de sfîrșitul secolului. Tehnica se stinge în Toscana. Cîțiva ani mai tîrziu ea va retrăi din nou la Veneția sub impulsul lui Tițian, al celor din familia Zuccati, al lui V. Bianchini... și cu aceste compoziții reînvie și pretenția Veneției de a fi singura și adevărata depozitară a acestei arte care va provoca o mică ceartă istorică[24].

Exista, în întreaga Italie de la sfîrșitul secolului, la Roma, cu Pinturicchino care isprăvea în 1494 decorul din apartamentele Borgia — și, de asemenea, în prima *Stanza* a lui Rafael — la Veneția, în jurul lui Crivelli, o reîntoarcere la materiile luxoase, un gust pentru brocarturi, gofraje, înlesnind reliefurile și ornamentele în aur[25]. Interesul pentru mozaic la Florența poate fi considerat ca un aspect al acestei mode generale a efectelor pitorești și a culorilor strălucitoare. Dar manifestarea lua un caracter propriu toscan. Lorenzo s-a străduit să orienteze arta florentină, cu siguranță fără să aibă sentimentul de a comite un anacronism și de a promova o tehnică perimată. Umaniștii care lăudau mozaicul lui Giotto ca pe modelul

---

* lucrat mai modern decît a lucrat orice alt toscan

Scanned with OKEN Scanner

picturii moderne îl încurajau în aceste iluzii. Şi această întoarcere la decorul „paleo-creştin", acest vis al unei cupole complet împodobită cu mozaic, trebuie înscrise în cele din urmă printre preocupările iluzorii ale Quattrocento-ului susţinute de erudiţii florentini.

Mormintele

Alberti subliniază importanţa „civilă" a mormintelor din interiorul bisericii; ele trebuie să fie simple şi, dacă este vorba de capele funerare, ele trebuie să fie ca o biserică miniaturizată, *pusilla templorum exemplaria** (VIII, 3); aceasta este, într-un cuvînt, exemplul furnizat de el prin capela familiei Rucellai de la San Pancrazio (1460—1467), înconjurată de pilaştri, cuprinzînd micul edificiu dreptunghiular destinat să reprezinte mormîntul lui Cristos cu o inscripţie explicită[26]. Nici una din aceste compoziţii nu a avut ecou la Florenţa. Recomandările lui Alberti interveneau într-un moment în care stilul mormintelor monumentale suferea un fel de criză. Monumentul cardinalului de Portugalia cuprindea importante inovaţii: structura arhitecturală se estompează în favoarea efectelor pitoreşti, elementele de decor paleo-creştin se înmulţesc, o simbolistică nouă este introdusă în detaliile ornamentului. Ne aflăm în prezenţa unei „viziuni" total emotive, destinată să impresioneze sufletul şi să tulbure prin evocarea tranzitoriului[27]. Un alt tip, recuperat din epocile primitive ale creştinătăţii şi încărcat cu reprezentare umanistă, fusese definit la templul Malatesta de la Rimini, de Agostino di Duccio: sarcofagul este angajat într-o nişă încadrată de un arc în plin cintru, acesta este *arcosolium*-ul catacombelor. Dar la Rimini monumentul aşezat pe console, surmontat de un pavilion, regăseşte tipul parietal. Două panouri, unul la stînga, reprezentînd templul Minervei cu o statuie a Atenei Promachos,

---

* mici copii de biserici

celălalt la dreapta cuprinzînd un car triumfal, ilustrează cele două mari aspecte ale nemuririi: înţelepciunea şi Gloria militară. Orientarea umanistă este cît se poate de clară[28]. Florenţa revenise din timp la arcosolium. Sub forma unui tip de mormînt, cu lunete, din care cel mai vechi exemplu pare să fi fost monumentul lui Onofrio Strozzi (către 1430) la Santa Trinità, Bernando Rossellino îl va dezvolta pentru Orlando Medici îa Annunziata (puţin după 1455) şi unul dintre elevii săi, poate Desiderio, pentru Giannozzo Pandolfini (către 1470—1480) la Badia[29]. Dar lucrarea cea mai strălucitoare a acestui model va fi mormîntul lui Francesco Sassetti, aşezat la Santa Trinità, sub conducerea lui Giuliano da Sangallo, către 1485.

Aşteptînd această realizare atelierele florentine şi, înainte de toate, cel al lui Verrocchio, căutau în alte direcţii acordul între arta funerară şi noua cultură. În reacţia clară împotriva compoziţiei deschise şi şovăielnice a lui Rossellino la San Miniato, mormîntul Medicilor, inserat, între 1469 şi 1472, în zidul vechii sacristii de la San Lorenzo, dă tuturor elementelor o fermitate impresionantă şi concentrează efectul pe decorul abstract care cuprinde sarcofagul. Toate tipurile anterioare i-au împrumutat cîte ceva: el ţine în acelaşi timp de mormîntul încadrat de o arcatură, de groapa funerară sub nişă şi de sarcofagul izolat; sugestiva invenţie a grilei de bronz imitînd frînghii împletite — motiv reluat la Lucca della Robbia — ajunge pentru a unifica ansamblul; ornamentul floral, distribuit cu o autoritate excepţională, completează organizarea; acantele de pe capac, răsucite sub cornurile abundenţei, susţin emblema mediceeană a vîrfului de diamant care reapare pe palmetele cu care este împodobită marginea arcului. Absenţa oricărui alt element iconografic atestă voinţa de a se reveni la elementele pur monumentale ale artei funerare[30].

Celelalte tipuri, bineînţeles, au continuat să fie în uz la Florenţa, dar mormîntul Medicilor i-a orientat pe artiştii preocupaţi de modernitate în anii 1485—1490. El a inspirat toate lucrările

Scanned with OKEN Scanner

însemnate ale atelierelor toscane la sfîrșitul secolului. Cu toate acestea Verrocchio, după ce dăduse exemplul unui mormînt cît se putea de sobru și elocvent prin simplul joc al formelor, visase de asemenea să reînnoiască iconografia funerară, realizînd monumentul funerar al cardinalului Forteguerri la Pistoia. Comanda îi revenise grație unei intervenții a lui Lorenzo de Medici, în defavoarea lui Piero del Pollaiuolo, în 1477. O parte din personaje erau sculptate în 1483, în momentul plecării lui Verrocchio la Veneția: statuile au fost grupate în secolul al XVI-lea, sub conducerea lui Andrea Ferrucci, apoi redistribuite în 1753, astfel încît sînt imposibil de judecat intențiile autorului său. Se observă totuși, în chipul lui Cristos, în cele ale Virtuților, Increderea și Speranța, în siluetele animate ale îngerilor — în armonie cu cele două schițe în pămînt ars de la Luvru — o căutare de suavitate și de mișcare care tinde să mărească la maximum expresia delicată: tema principală era, ca în capodopera lui Rossellino de la San Miniato, dar într-un stil mai viril, ascensiunea și beatificarea sufletului, accesul său la lumea angelică.

Cu totul alta este impresia în fața capelei Sassetti. După tribulații și dificultăți cu clerul de la Santa Maria Novella, pînă la urmă bancherul Sassetti decisese ca la Santa Trinità să se construiască capela sa funerară și a așezat, față în față, sarcofagul său și cel al soției sale, Nera[31]. Decorul frescelor, încredințat lui Ghirlandaio și atelierului său, îl glorifică pe Sfîntul Francisc. Această lucrare, în același timp stranie și magnifică, oferă cel puțin o idee despre gustul unui mare negustor florentin în acea perioadă: ea este tot atît de remarcabilă, în felul său și bogată în intenții „umaniste", ca și vila de la Poggio în domeniul arhitecturii. Monumentul parietal al tradiției toscane a devenit o nișă adîncă mărginită cu motive în bandou preluate direct de la reliefurile romane: neted și solemn apare din umbră un sarcofag în porfir, împodobit cu bucranium-uri, motive ornamentale cu capete de bou sculptate, care încadrează cartu-
 șul cu inscripție latină. Sobrietatea formelor și

efectul de culoare amintesc mormîntul Medicilor. Dar limbajul simbolic cuprinde multiple ornamente figurate, în care totul este montat cu camee şi panouri antice şi care asigură unitatea decorativă a operei. Ghirlandaio a pictat sibila Tiburtină pe faţada capelei, alte patru sibile pe boltă; fundalul de pristol, care înfăţişează *Naşterea* cu un sarcofag prevăzut cu o inscripţie profetică, insistă explicit asupra unităţii profunde între *latinitas* şi creştinism[32]. Repetarea centaurului şi a ferigii, emblemele lui Francesco Sassetti, subliniază caracterul personal al lucrării[33]. Sacrificiul Eroşilor pe bandoul din stînga, tema sacrificiului preluată de pe sarcofagul lui Meleagru, pe cel din dreapta şi scenele în grisai de *Gloria militaris* care se află deasupra lor pe perete, după medalioanele de pe arcul lui Constantin prezintă, sub o formă antică cît se poate de strictă, cele două faţete ale destinului uman, dubla exigenţă a sufletului, *Religio* şi *Justiţia*.

Nici o operă de artă funerară nu a fost atît de plenar, atît de direct păgînă în exprimare, ca acest mormînt al familiei Sassetti. Mormîntul de la Pistoia — aşa cum noi putem să ni-l închipuim — şi acesta reprezintă, în jurul lui 1480, cei doi poli ai artei funerare toscane: „tema“ lor comună este destinul sufletului, pe care primul îl descrie conform iconografiei, cel de al doilea conform unui vocabular de imagini împrumutat de la păgînism. Cele două principii se află strîns asociate în capela funerară — cea mai originală de la sfîrşitul Quattrocento-ului la Florenţa — a familiei Strozzi, la Santa Maria Novella. Reîntors din exil în timpul lui Piero de Medici, Filippo Strozzi devenise stareţ în 1485; înainte chiar de a-şi începe marele său palat din oraş în 1489 el fixa, în aprilie 1487, printr-un contract foarte precis cu Filippino Lippi, întocmirea capelei de familie în biserica dominicanilor. El menţionează în testamentul său, în 1491, miracolele sfîntului Ioan şi ale sfîntului Filip reprezentate pe pereţii laterali. Moartea sa întîrzie terminarea capelei; Filippino nu termină decorul decît în 1502, pe cheltuiala lui

Filippo Strozzi cel Tînăr. Acesta era un auditor şi prieten al lui Diacceto[34]; legăturile tatălui cu Ficino sînt atestate cu ocazia punerii primei pietre a palatului[35]. Contractul din 1487 nu conţine nici un cuvînt revelator al preocupărilor „umaniste". Şi totuşi capela este una dintre manifestările cele mai tipice ale sentimentului religios format prin învăţătura lui Ficino.

Ansamblul corespunde, într-adevăr, unui program coerent. Tot aşa cum palatul familiei Strozzi reprezenta amplificarea tipului florentin cel mai tradiţional, la fel capela revine, mult mai clar decît făcuse familia Sassetti la Santa Trinità, la marile decoruri cu „vieţile sfinţilor". Patriarhii înlocuiesc sibilele pe boltă. Peretele din faţă conţine trei elemente: sarcofagul de marmură neagră realizat de Benedetto da Maiano — tot atît de sobru conceput ca cel al lui Sassetti — cu doi *putti* în relief, este aşezat sub o nişă pe care o domină tondo-ul Madonei în marmură albă, susţinut de îngeri, ceea ce aminteşte capela cardinalului de Portugalia la San Miniato[36]. Pe un mare vitraliu, executat după un desen de Filippino şi pictat pe alocuri de mîna aceluiaşi artist, se văd cei doi sfinţi protectori, sfîntul Ioan şi sfîntul Filip venerînd-o pe Fecioară în glorie[37]. Ideea capelei se găseşte astfel rezumată în această lansetă translucidă, care este încadrată şi glorificată de un surprinzător decor în grisai; acesta este tratat în arc de triumf şi în întregime împodobit de inscripţii şi personaje, de cartuşe şi alegorii care leagă lumea păgînă de misterul creştin. Nu numai că toate motivele artei funerare antice, bucraniumuri, măşti, grifoni..., sînt răspîndite în compoziţie, dar ea dispune, de o parte şi de alta a structurii monumentale, nimfa *Parthenica* lîngă *Caritas*, *Polyhymnia* şi o altă muză lîngă *Fides*. Virtuţile — care se aflau la monumentul Forteguerri — sînt surori cu reprezentările cele mai semnificative ale trăsăturilor superioare ale sufletului[38].

Se observă deci la Florenţa integrarea progresivă a artei funerare antice în stilul mormintelor;

programul tinde să introducă o idee triumfală, în care se unifică elogiul defunctului şi noţiunea transfigurării ultime a sufletului. Dezvoltarea acestei noi orientări trebuie căutată la Roma. Monumentul de bronz, la care a lucrat Antonio Pollaiuolo, între 1484 şi 1493, derivă din mormîntul Medicilor: el tratează sarcofagul în bloc independent, cu un gisant de bronz. Este prevăzut cu un decor de panouri înfăţişînd cele şapte Virtuţi pe partea plană, cele zece „Arte" care par suporturile monumentului, pe circumferinţă. Alegerea alegoriilor, precizate de textele inscripţiilor, nu păşeşte în afara tradiţionalului: cu „Artele" rămînem în interiorul programelor scolastice[39]. *Prospettiva* este optica, în sensul medieval şi nu noua ştiinţă a artiştilor, *Philosophia* îl citează pe Aristotel şi *Theologia* Geneza. Şi totuşi această lucrare masivă iese din obiceiurile medievale. Artele nu erau convocate prea des în decorul mormintelor şi dacă ele însoţesc corpul neînsufleţit al Pontifului, acest lucru este în legătură cu tema de elogiu propusă de opusculul lui Aurelio Bradolini, *De laudibus ac rebus gestis Sixti IV*: gloria Artelor şi restaurarea culturii la Roma. Acest cenotaf de bronz a avut importanţa sa, douăzeci de ani după comanda făcută lui Pollaiuolo, în geneza mausoleului papei Iuliu al II-lea, dar glorificarea defunctului este subordonată unei concepţii mai puternice[40]. Unind efectiv noutăţile esenţiale ale Quattrocento-ului florentin, proiectul din 1505 reia „tempietto"-ul lui Alberti la capela Rucellai: acesta reprezenta, printr-un edificiu cu patru laturi, mormîntul-tip, mormîntul lui Cristos. Vasari, apoi Condivi descriu, de asemenea, monumentul lui Iuliu al II-lea ca pe un templu.[41] El este, mai mult, tratat ca un fel de arc de triumf cu patru laturi, devenind astfel versiunea arhitecturală a decorului schiţat de Filippino; programul mormîntului lui Sixt al IV-lea reapare acolo, dar amplificat prin efortul imaginaţiei lui Michelangelo, la dimensiunile unui simbolism universal. Concluzia evoluţiei florentine se află la Roma.

Scanned with OKEN Scanner

1. U. VERINO, *De illustratione urbis Florentiae, libri tres*, ed. Paris, 1583, f° 17; tradus: *Marsile Ficin et l'art*, p. 195.
2. La notele din G. Milanesi, în ediția *Vita di Gherardo*, vol. III, p. 245—252 și la notița din Thieme-Becker, în *Künstler-Lexikon*, se poate acum adăuga: G. S. MARTINI, *La bottega di un cartolaio fiorentino nella seconda metà del Quattrocento*, Florența, 1956. Observația lui Leonardo despre „le figure che apariano nello scrittoio di Gerardo miniatore a San Marco in Firenze", în J.P. RICHTER, *op. cit.*, nr. 1424; despre *Didymos* ilustrat: *infra*, p. 269—272.
3. W. PAATZ, vol. III, p. 414 și p. 602—3, n. 668—9; documentele în G. POZZI, *Il Duomo di Firenze*, 1909, nr. 967—992 și G. S. MARTINI, *op. cit.*, p. 33—5.
4. A. CHASTEL, „La mosaïque à Venise et à Florence au XVe siècle", în *Arte Veneta*, XII (1954), reluat în „F.F.F.", vol. 1, nr. 15.
5. R. W. KENNEDY, *Alesso Baldovinetti*, Newhaven, 1938, p. 60—61.
6. VASARI, *Viața lui Baldovinetti*, ed. Milanesi, II, p. 596, ed. C. L. Ragghianti, I, p. 727—728; documente citate de R. W. KENNEDY, *op. cit.*, p. 213—214.
7. R. W. KENNEDY, *op. cit.*, p. 111—112, documente, p. 241.
8. VASARI, *Viața lui Baldovinetti*, *op. cit.*, p. 596.
9. A. AVERLINO FILARETE, *Tractat über die Baukunst*, *op. cit.*, p. 649. Vasari va cita de asemenea Veneția (și Ravenna), Florența și Roma ca principalele centre ale mozaicului. *Della Pittura*, cap. XXIX.
10. R. W. KENNEDY, *op. cit.*, p. 60—61: „One of the most bizarre of historical curiosities is the persistence in Florence in the Quattrocento of the use of mosaic for mural decoration after its secret had been lost in Venise... after the middle of the century Baldovinetti almost alone preserved a knowledge of it because it so well suited his own taste, and at last passed it on to the Ghirlandajo brothers with whom it flickers into apparent stability and then dies out"*.
11. VASARI, *Vita di Gherardo*, ed. Milanesi, III, p. 237, ed. C.L.R., I, p. 837.
12. VASARI, *Vita di Domenico Ghirlandajo*, ed. Milanesi, III, p. 274, ed. C. L. R., I, p. 855.

---

* „Una dintre cele mai bizare curiozități istorice o reprezintă persistența folosirii în Florența în perioada Quattrocento-ului a mozaicului pentru decorațiuni murale după ce secretul acestuia se pierduse la Veneția... În a doua jumătate a secolului Baldovinetti rămăsese aproape singurul care îl cunoștea, deoarece corespundea atît de bine propriului său gust și, într-un tîrziu, el fu acela care îl transmise mai departe fraților Ghirlandaio, la care această tehnică ajunge pentru un scurt timp la o aparentă stabilitate, după care se stinge."

Scanned with OKEN Scanner

13. ALBERTI, *Della Pittura*, ed. L. Mallé, Florența, 1950, p. 95; C. LANDINO, *Divina Commedia di Dante Alighieri*, Florența, 1482, *Proemio*: Fiorentini eccelenti in pittura ed scultura. In capitolul său tehnic despre mozaic, *Proemio*, cap. 29, Vasari declară „il piu bello di tutti è quello di Giotto nella nave del portico di San Pietro a Roma, perchè veramente in quel genere è cosa miracolosa"*.
14. W. PAATZ, *Kirchen*, vol. III, p. 371 și p. 501, n. 49, numeroasele surse. După Vasari, ed. Milanesi, III, p. 336, bustul a fost inaugurat de către Lorenzo însuși. Panoul înfățișează un cap de Crist apropiat de cel din *Navicella*. W. HAFTMANN, „Ein Mozaik der Ghirlandajo-Werkstatt aus dem Besitz des Lorenzo Magnifico", *Mitteilungen des K. H. Instituts in Florenz*, VI, 1940, p. 98—108.
15. E. MUNTZ, *Les collections des Médicis*, Paris, 1888, p. 39: inventar din 1465, p. 63; sala grande, p. 76—77: scrittoio. E. MUNTZ, *„Les mosaïques byzantines portatives"*, în *Bulletin monumental*, LII, 1886, p. 223—240, a făcut un rapid inventar al acestor piese fabricate în secolele XII—XIII în Bizanț, în colecțiile de la Luvru, Roma, Florența, Veneția, Londra și Sankt-Petersburg.
16. VASARI, *Viața lui Gherardo*, ed. Milanesi, III, p. 237.
17. R. W. KENNEDY, *op. cit.*.
18. I. LAUTS, *Domenico Ghirlandajo*, Viena, 1943, p. 44, pl. 107. Tot în capitolul despre tehnică (*supra*, p. 161, n. 1), Vasari situează această lucrare de prim rang printre mozaicurile moderne.
19. VASARI, *Viața lui Alesso Baldovinetti*, ed. C. L. Ragghianti, I. p. 729.
20. VASARI, *Viața lui Domenico Ghirlandaio*, ed. C.L.R., I, p. 858, unde comanda este atribuită, din eroare, lui Domenico.
21. VASARI, *ibid.*,; în 1493 Domenico restaura mozaicurile din absida catedralei din Pistoia, L. Lauts, *op. cit.*, p. 43.
22. VASARI, *Viața lui Ridolfo, David și Benedetto Ghirlandaio*, C.L.R., III, p. 201, 203.
23. VASARI, *Viața lui Ridolfo* etc., ed. C.L.R., p. 207, cu curiosul fragment „perchè non poteva aver pacienza a commettere que'pezzuoli, non fece mai più altro di quel mestiere".
24. VASARI, *Descrizione dell'opere di Tiziano*, ed. Milanesi, VII, p. 466 urm.; ed. C.L.R., III, p. 586—587, cu elogiul *Judecății lui Solomon* de Vincenzo Bianchini (de la 1532 la 1548), compoziții de Zuccati (de la 1532 la 1564) din care portretul lui Bembo din 1542 (la Bragello) și, în sfîrșit, al lui C. Bozza și G. Dente.

Despre activitatea lui Tițian „desenator": C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte*, I, ed. D. von Hadeln,

---

* „cel mai frumos dintre toate este acela al lui Giotto în nava porticului Sf. Petru la Roma, deoarece într-adevăr în acel gen este ceva minunat."

Berlin, 1914, p. 203. P. SACCARDO, *op. cit.*, p. 45. Curiosul proces din 1563, punînd în evidenţă rivalităţile dintre ateliere, atestă vitalitatea mozaicului la San Marco.

25. EHRLE şi STEVENSON, *Les fresques de Pinturicchio aux appartements Borgia*, Paris, 1899. B. BERENSON, *The italian painters of the Renaissance*, reed. Londra, 1952, p. 118.
26. L. H. HEYDENREICH, *Die Capella Rucellai von San Pancrazio in Florenz*, „Die Artibus Opuscula XL. Essays in honor Erwin Panofsky", ed. Meiss, New York, 1961, vol. I, p. 219 şi urm. Vasari, care critică atît de aspru opera lui Alberti, nu face excepţie decît pentru acest „sepolcro di marmo ben fatto", ed. Milanesi, II, p. 543.
27. *Supra*, p. 40 urm.; F. BÜRGER, *Geschichte der florentinischen Grabmals*, *op. cit.*, p. 162.
28. F. BURGER, *op. cit.*, cap. VI. Se poate nota evocarea din stînga cu fragmentul citat *supra*, p. 139, pe templul Minervei Pronoa.
29. W. PAATZ, *Kirchen*, în ordinea: vol. V, p. 293, n. 232; vol. I, p. 101 şi n. 257; *ibid.* p. 284, n. 96. Cadrul general al acestor observaţii în E. PANOFSKY, *Tomb sculpture*, Londra, 1964, p. 67 şi urm.
30. L. PLANISCIG, *A. del Verrocchio*, Viena, 1941, p. 18 şi urm. W. PAATZ, *Kirchen*, vol. II , p. 499 şi n. 209 (Bibliogr.).
31. W. PAATZ, *Kirchen*, vol. V, p. 295 şi n. 245, 246. Atribuit lui Sangallo de FANTOZZI, *Guida di Firenze*, 1842, p. 370, pe baza unei vechi tradiţii, acest monument singular a fost studiat de A. WARBURG, „Francesco Sassettis letztwillige Verfügung" (1907), în *Ges. Schriften*, *op. cit.*, vol. I, p. 127 şi urm. Despre locul său în istoria mormîntului florentin, F. BURGER, *Das florentinische Grabmal...*, *op. cit.*, p. 192. (Vezi şi E. BORSOOK şi J. OFFERHA S., „Storia e leggende nella Capella Sassetti in Santa Trinità", în *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, Milano, 1977, vol. I, p. 289—310,.
32. G. MARCHINI, *op. cit.*, p. 26. Despre sursele antice ale bandoului: F. SCHOTTMULLER, „Zwei Grabmäler der Renaissance und ihre antiken Vorbilder", în *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXV (1902), p. 401—403.
33. Prin joc de cuvinte asupra numelui său latinizat, pe care îl aminteşte inscripţia: *Franciscus Saxettus Sibi I(rnam) p(osuit)*. Medalioanele de pe arcul lui Constantin se află la f° 23 şi 24 din „taccuino"-ul sienez al lui Giuliano da Sangallo: ed. C. Falb, Siena, 1902.
34. L. STROZZI, *Vita di Filippo Strozzi il vecchio*, Florenţa, 1851, p. 60; Vasari, ed. Milanesi, vol. III, p. 471; A. SCHARF, *Filippino Lippi*, Viena, 1935, Documente VIII—XII.
35. A. DELLA TORRE, *op. cit.*, p. 833.
36. W. PAATZ, *Kirchen*, vol. III, p. 708—9; n. 227, p. 797.

Scanned with OKEN Scanner

37. G. MARCHINI, *Le vetrate italienne*, Milano, 1955, p. 44.
38. Despre Filippino și umanism: *infra*, p. 387—393.
39. G. BELTRAMI, „Il monumento sepolcrale di Sisto IV e le sue vicende", *Atti III Congresso Naz. di Studi romani*, II (1935), p. 365; A. SABATINI, *Antonio e Piero del Pollaiuolo*, Florența, 1944, p. 82—3; L. D. ETTLINGER, „Pollaiuolo's Tomb of Pope Sixtus IV", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI (1953), p. 239 și urm.
40. CH. DE TOLNAY, *The tomb of Julius II*, Princeton, 1954, p. 28.
41. H. von EINEM, „Michelangelos Juliusgrab im Entwurf von 1505 und die Frage seiner ursprünglichen Bestimmung", *Festschrift für Jatzen*, Berlin, 1951, p. 152—168.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul IV

Decorul profan

Nu există nici o îndoială asupra amplorii mișcării construcțiilor urbane în a doua jumătate a secolului al XV-lea. Faptul este atestat, pentru perioada dintre 1450 și 1478, de Benedetto Dei care vorbește de construcția a treizeci de palate și, pentru anii următori, de un martor popular, Landucci, care notează în 1489, în jurnalul său, lucrările de la palatul Strozzi, de la palatul Gondi, de la vila de la Poggio și adaugă: *Molto altre case si murava per Firenze, per quella via che va a Santa Caterina, e verso la Porte a Pinti et la via nuova de'Servi a Castello* (adică în cartierul nordic, unde intervine Sangallo), *e dalla porta a Faenza verso San Barnaba, e in verso Sant'Ambrogio e in motti luoghi per Firenze,** cu observația finală: *Erano gli uomini in questo tempo atarentati al murare, per modo che c'era carestia di maestri ed di materia***. Senioria acordase, în mai, scutire de taxe timp de patruzeci de ani pentru locuințele construite înainte cu cinci ani[1].

Nimic nu îngăduie să se presupună că aceste numeroase palate nu țineau cont de exemplele

---

* Multe alte case se zideau la Florența, pe acea stradă ce duce spre Santa Caterina și către poarta dinspre Borgo Pinti și strada nouă de'Servi dinspre Castello și de la poarta către Faenza spre San Barnaba, și către Sant'Ambrogio și în multe alte locuri din oraș.

** Oamenii erau atît de nerăbdători să construiască încît era lipsă de meșteri și de materiale.

lui Brunelleschi și ale lui Michelozzo. Dar ceea ce frapează este, pînă către 1520, rezerva florentinilor față de structurările antice — care încep să reapară la Roma — și mai ales față de reliefuri, decoruri figurate și efecte de materiale la modă în Emilia și Lombardia. În general, a avut loc după 1460 o reîntoarcere la formulele verificate, o consolidare a elementului toscan în arhitectura civilă. Judecînd după proiectele lui Giuliano da Sangallo — al cărui rol în istoria palatului italian trebuie să fie mai bine evaluat[2] — anumiți notabili și Lorenzo primul, doreau compoziții mai libere și mai impunătoare. Palatul Gondi și palatul Strozzi sînt variații ale tipului lui Michelozzo pentru Via Larga; un bloc clar definit cu bandouri pentru a sublinia diviziunile orizontale, o cornișă pentru a încorona masele, o curte pătrată animată de etaje porticate. Doar în „cortile" este admisă podoaba ordinelor. Originalitatea se afla mai curînd în decorul interior. Fiecare personalitate concepea ansambluri după preferințe; reliefuri sculptate sau teracote în curte, fresce, suite de panouri formînd cicluri în camerele de primire...[3] Elementele figurative din locuință datorează întotdeauna ceva persoanei care le-a comandat: ele reflectă cu precizie cultura sa și gustul său. Cum majoritatea acestor proprietari erau amici direcți ai lui Ficino sau ai lui Poliziano, uneori fideli învățăturilor Academiei de la Careggi, găsim acolo un punct de contact sigur între artă și umanism. Raritatea menționărilor acestui tip de lucrări în texte, dispariția unui mare număr dintre ele și dispersarea panourilor, permit doar o vedere apropiată și un tablou foarte incomplet[4]:

PRINCIPALELE DECORAȚII FLORENTINE

c. 1455 .. înainte de 1460	Cosimo	Vila de la Legnaia	Ciclu pictat
c. 1460	Lanfredini	Badia, Fiesole, biblioteca	Decor pictat
c. 1460		Vila Arcetri	Fresce
		Palatul Bardi Serzelli	Fresce

c. 1460—65	Piero de Medici	Palatul Medici	Trei panouri: *Muncile lui Hercule*
1475—80 ..	Sassetti	Palatul Montughi și palatul de lîngă Santa Trinità	
c. 1478	Lorenzo di Pier Francesco	Vila de la Castello (?)	Panouri pictate
c. 1482		Vila Lemmi, la Chiasso Macerelli	Loggia cu fresce
c. 1484	Lorenzo	Vila Spedaletto, Volterra	Fresce
c. 1490	Lorenzo	Vila Poggio a a Cajano	**Friză,** fresce
înainte de 1490	B. Scala	Palatul Borgo Pinti	Reliefuri
c. 1490	Francesco del Pugliese	Casă	Ciclu pictat (P. di Cosimo)
c. 1500	Giovanni Vespucci	Casa din Via de'Servi	Cicluri pictate (Botticelli, P. di Cosimo)

Seriile de *uomini famosi* țineau mai curînd de decorul edificiilor publice și astfel era împodobit palatul Proconsulului. În locuințele particulare Vasari semnalează un ansamblu pictat de Lorenzo di Bicci la Giovanni di Bicci, tatăl lui Cosimo cel Bătrîn; existau fără îndoială și altele dintre care *Hercule* din curtea palatului Bardi Serzelli pare să fie un vestigiu[5]. Ciclul cel mai remarcabil din tot Quattrocento-ul este cel de la vila de la Legnaia, pictat către 1450—1455 de Castagno, cu o amploare a concepției și o fermitate de stil surprinzătoare pentru holul unei mici vile suburbane[6].

Ultimul sfert al secolului al XV-lea a fost martorul trecerii în Toscana la decorul fix al locuințelor. Temele uzuale în *cassoni* sînt din ce în ce mai des tratate în panouri încastrate[7].

Amenajările interioare conțineau asamblări de mobilier formînd banchete și spătare (spalliere) împrejurul tablourilor. Ansamblul cel mai tipic care se cunoaște este, fără îndoială, o încăpere la

parterul palatului Medici care se numea *la chamera di Lorenzo* și al cărei inventar din 1492 enumeră tablourile încadrate de mobilier: trei *Bătălii* de Uccello, *Lei și balauri*, *Judecata lui Paris* de același artist, *Vînătoare* de Pesellino. Tablourile erau așezate foarte sus; dispunerea lor exactă nu este sigură. Ansamblul data din epoca lui Cosimo (puțin după 1450) și pare să nu corespundă nici unui program: el a fost completat de *Cortegiul Magilor* în capelă (1459) de Gozzoli și de decorul *Faptelor lui Hercule* în Marea Sală[8]. Programe noi apar către 1460, odată cu biblioteca de la Badia din Fiesole finanțată de Cosimo și mai ales decorul „bacantelor" așezat de Pollaiuolo în marea sală de la vila Lanfredini la Arcetri[9]. Puțin mai tîrziu, către 1465, Piero de Medici îi comandă aceluiași Pollaiuolo cele trei mari tablouri ale lui *Hercule* destinate uneia din încăperile apartamentului mediceean: Vasari le descrie ca opere impresionante și îndrăznețe care au avut un mare răsunet[10]. Între 1465 și 1480, în clipa în care se construiesc atîtea palate noi, există o lacună în informațiile noastre: astfel, în jurul lui 1475 construcțiile și fundațiile lui Francesco Sassetti, care luaseră o amploare deosebită, au trebuit să cuprindă ansambluri decorative din păcate dispărute. La ieșirea spre nord din Florența, la Montughi, în jurul lui 1480, bogatul bancher construise un palat al cărui lux, biblioteca, cele două capele fuseseră admirate de toți, judecînd după o scrisoare originală și elogioasă a lui Ficino. Ceva mai tîrziu Ugolino Verino va scrie:

Montuguas Saxetti si videris aedes,
*Regis opus credes.**

Nu a mai rămas aproape nimic, nu mai mult decît ce a rămas din palatul din oraș, mai modest, de lîngă Santa Trinità, biserica unde Sassetti își stabilise capela funerară și mausoleul[11].

---

* Dacă ai vedea casa lui M.S. / Ai crede că e clădită de un rege

Vila de la Spedaletto

Deținem puține informații despre frescele executate la vila de la Spedaletto, lîngă Volterra, de către Botticelli, Ghirlandaio, Perugino și Filippino Lippi[12]; ele sînt amintite într-un raport adresat lui Ludovic Maurul de către unul din agenții săi, raport privitor la pictorii cei mai celebri din Florența[13]; se pare că ele fuseseră executate după inaugurarea, în august 1483, a noii capele Sixtine la Roma, unde se remarcaseră primii trei artiști. Filippino se afla, dimpotrivă, la începuturile sale și este curios să-l vedem pe acest tînăr artist asociat maeștrilor. Probabil că el intervine din 1481 —1482 în această decorație, cei mai în vîrstă fiind plecați deja la Roma. Vasari precizează că aportul lui Botticelli a fost important și oferă în viața lui Ghirlandaio o indicație precisă: „La Spedaletto, el a pictat pentru Lorenzo Magnificul o imagine a lui Vulcan, cu personaje goale fabricînd cu ciocanul fulgere pentru Jupiter“[14]. Era vorba deci de un ansamblu mitologic, primul care este atît de clar atestat: realizat de pictori de această importanță pentru însuși Lorenzo, trebuia să fie, fără îndoială, o creație considerabilă. Artiștii mediceeni adaptau, cu treizeci de ani înainte de Farnesina, lumea legendelor la decorul locuințelor. Nu poate fi precizată natura și originea programului, dar Botticelli se afla în plină maturitate, fiind considerat drept artistul de „optima ragione et integra proporzione“ și se poate presupune că, la fel ca la capela Sixtină, el dădea tonul acestui ansamblu; dar despre acest lucru — fapt straniu — s-a vorbit foarte puțin și totul a dispărut, în afară de cîteva urme de nerecunoscut, în secolul trecut[15]. Frescele se aflau sub un portic și într-o mare sală interioară și ne putem duce cu gîndul la dispunerea de la Poggio a Cajano, unde trebuia să reapară Filippino. S-a pierdut astfel un punct de comparație esențial pentru distingerea clară a „mitologiei“, așa cum o iubeau florentinii, de formele mai fantastice sau mai naturaliste pe care ea putea să le ia la Padova și la Ferrara[16].

Frescele de la vila Lemmi făceau parte dintr-un întreg ansamblu împodobind o „loggia" într-o vilă din chiasso Macerelli, care a aparţinut probabil lui Giovanni Tornabuoni[17]. Această „loggia" primea lumină printr-o mică colonadă; pe unul din pereţi se vedea un peisaj şi personaje aproape total şterse azi şi, în faţă, despărţite de o fereastră, cele două scene alegorice. S-a făcut încercarea de a-i identifica acolo pe vărul lui Lorenzo, Lorenzo Tornabuoni şi pe Giovanna degli Albizzi, a căror căsătorie a fost celebrată în 1486. Pe fresca cel mai bine conservată, cu rozul şi verdele delicate, ar fi reprezentată tînăra femeie întîmpinată de Venus şi nimfele sale şi pe cealaltă tînărul florentin condus de o „divinitate" către cercul celor şapte femei ale „Artelor", adică spre ştiinţă. În realitate, nu există nici un motiv serios care să ne poată determina să-i identificăm aici pe Lorenzo Tornabuoni şi pe logodnica sa şi lucrarea este foarte probabil anterioară anului 1486. Deci interpretarea „nupţială" nu se impune[18]. Cele două fresce evocă cu claritate şi reţinere accesul la viaţa superioară sub semnul Venerei, care constituie una din coordonatele fundamentale pe planul gîndirii ale umanismului de la Careggi. Venus are sandale ciudate care se văd şi în *Primăvara*, ea este urmată de trei nimfe cu picioarele goale, care nu ar fi decît Virtuţile; într-un gest de admonestare depune un obiect în voalul întins al tinerei femei. Această persoană cu privirea serioasă se regăseşte în alte tablouri florentine. Urme de pictură rămase pe „intonaco", fîntîna care apare la stînga, duc la presupunerea că siluetele se decupau pe fundalul unei grădini asemănătoare boschetului din *Primăvara*. Aceeaşi divinitate care îşi semnalează prezenţa tinerei femei îl conduce de mînă pe tînărul bărbat spre corul celor „şapte Arte", femei cu voaluri grele, cu atitudini calculate, dominat de Retorica. De această dată frunzişurile şi arborii din fundal sînt încă vizibili; frumosul profil al eroului atent se detaşează fericit pe acest decor de tapise-

Scanned with OKEN Scanner

rie. Chipul Venerei este cel care, repetat de la o frescă la cealaltă, indică unitatea lucrării şi, fără îndoială, a ciclului întreg. Zeiţa dispune în acelaşi timp de harul farmecelor şi de adevărata ştiinţă[19]. Vila se afla la scurtă distanţă de Careggi: ea îi este apropiată îndeosebi prin spiritul decorului său.

Vasari a văzut *Primăvara* şi *Naşterea Venerei* în vila de la Castello, veche proprietate a tînărului văr al Magnificului: *În mai multe case din oraş*, scrie istoricul, (Botticelli) *a pictat „tondi" şi nuduri; şi astăzi se văd la Castello... două tablouri reprezentînd, unul, pe Venus care iese din mare şi purtată spre ţărm, în mijlocul cîtorva Amoraşi, de adieri; celălalt, tot o Venus, încununată cu flori de către Graţii, ceea ce semnifică alegoria Primăverii: amîndouă tablourile au fost executate cu multă gingăşie* (grazia). Trecînd peste inexactităţile sale obişnuite, Vasari admite clar că cele două lucrări constituie un fel de diptic[20] şi este tentat să se considere acest diptic ca desăvîrşirea seriei precedente. Pictorul nu a încetat să lucreze pentru Lorenzo di Pierfrancesco: în 1495 şi 1496 el conducea încă lucrările de reparare şi de decoraţie la Castello şi se ştie că acelaşi senior îi comandă marea ilustrare a *Divinei Comedii*. Acest principe avea legături foarte strînse cu Ficino şi cu „platonicienii"[21]. Botticelli — totul demonstrează acest lucru — a fost pictorul „său", ceea ce nu îl putea decît orienta către un „discurs umanist" şi „platonic" în spiritul de la Careggi.

În 1477 vila de la Castello a fost achiziţionată pentru cei doi tineri, fii ai lui Pierfrancesco, Lorenzo (născut în 1463) şi Giovanni (născut în 1467). Lorenzo di Pierfrancesco nu avea deci decît cincisprezece ani în 1478, dată probabilă a panoului lui Botticelli; dar acesta este tocmai momentul cînd Ficino — printre corespondenţii căruia el s-a numărat — îi adresează o lungă epistolă „pedagogică", cuprinzînd un fel de horoscop ideal sub semnul Venerei, simbol pentru *Humanitas*; şi el roagă puţin după aceea pe cei doi umanişti prieteni, Giorgio Antonio Vespucci şi Naldo Naldi,

Scanned with OKEN Scanner

să comenteze scrisoarea tinărului. Compoziţia are şi mai clar decît frescele Lemmi, aspectul unei tapiserii: în faţa boschetului de portocali centrat în arcatură deasupra divinităţii se întinde un covor de flori de primăvară, în care s-au numărat majoritatea speciilor menţionate în grădina de la Careggi. Venus, serioasă ca o Madonă, redă libertatea Graţiilor care dansează la stînga, lîngă Mercur ocupat să gonească norii şi Florei, la dreapta, care însoţeşte o nimfă hărţuită de Zefir. Acestea sînt cele două aspecte ale dragostei — graţie şi lubricitate — într-un boschet de vis. Mişcările cele mai variate se înlănţuie acolo cu o precizie surprinzătoare; formele se transformă în arabescuri; gama tonurilor este atenuată şi bine temperată. Într-un cerc de motive riguros definite prin descrierile ţinutului Venerei — Ovidiu (*Fastele*, V, v. 33 şi urm.), Horaţiu (*Ode*, 7, 30) şi, după ei, Poliziano (*Stanze*, I) — Botticelli a introdus o valoare alegorică şi astronomică importantă; el „sacralizează" tema într-un fel de viziune fericită umanistă şi profană[22].

Numeroasele pagini ale lui Ficino despre „generaţia spirituală" a Frumuseţii nu se potrivesc prea bine cu apariţia Venerei între două vînturi ce suflă flori — sînt fraţii lui Zefir — şi unei Ore cu o rochie înflorată — sora Florei. *Venus pudica* întruchipează graţia şi delicateţea. Scena ilustrează marile texte greceşti adaptate aceluiaşi moment de Poliziano (*Stanze*, I, 99).

> *Una donzella non con uman volto*
> *Da'zefiri lascivi spinta a proda,*
> *Gir sovra un nicchio; e par che il ciel ne goda.**

Această încîntare a cerului şi a naturii, pusă în mişcare de către frumuseţe, este ceea ce umanismul nu înceta să descrie ca adevărul superior pe care trebuie să îl descopere contemplarea bine îndrumată. Nu avem deci de a face doar cu un fel de exerciţiu literar, aşa cum apare în restituirea capo-

---

* O fată cu un chip zeiesc / Spre ţărm de molcomul zefir împinsă / Stînd pe o scoică; şi pare că se bucură şi cerul.

doperei lui Apelles conform lui Pliniu, ci, împreună cu simbolul favorit al umanismului, cu cheia efuziunilor sale poetice, o temă pedagogică esențială doctrinei lui Ficino[23]. Toate aceste compoziții par să se integreze bine în programul acelei „Paideia" umanistă de la Careggi.

Palazzetto-ul lui Bartolomeo Scala

Cîțiva ani înainte de 1490 Giuliano da Sangallo construia o vastă locuință pentru unul din prietenii apropiați ai lui Ficino, Bartolomeo Scala[24]. Într-o scrisoare datată din 11 noiembrie 1490 această prietenie se exprimă în cuvinte afectuoase: *Unum sumus, immo sumus et unus*; această frumoasă „armonie" de suflet îl împiedică pe Ficino să-l primească pe prietenul său în mica sa casă: „*A fost deci mai degrabă un act de devotament faptul că am acceptat să fiu primit de tine în marea casă din Borgo Pinti. Acolo, la unison, sub privirea binevoitoare a lui Lorenzo de Medici, vom celebra splendoarea lui Phoebus, sub protecția lui Apollo, Muzele și, în corul Muzelor*, pe *Platon*..." Această formulă care îi pune împreună, în spiritul cel mai tipic al Academiei pe Lorenzo, Muzele și pe Platon, încheie o scrisoare în care Ficino acceptă ospitalitatea faimosului jurist în noua sa casă „apolinică"[25].

Această locuință este cunoscută, dar „pallazetto"-ul de pe Borgo Pinti a fost încorporat în secolul al XVI-lea în palatul Della Gherardesca și, parțial, transformat. Vechiul „cortile", care a fost recent restaurat, prezintă toate trăsăturile stilului lui Giuliano da Sangallo și trebuie să îi fie atribuit fără ezitare. Curtea pătrată conține trei arcade pe fiecare latură; „sotto portico" ce o înconjoară era acoperit cu o boltă în leagăn asemănătoare celei de la Poggio, cu casetoane policrome. Pe cele trei laturi pilaștrii care încadrează arcurile se continuă dincolo de antablament, împărțind friza superioară în trei părți; către 1490 atelierul lui Bertoldo a așezat acolo basoreliefuri

de stuc de culoarea bronzului. Aceste mari panouri evocă, sub inscripții întunecate care par să desemneze marile forțe ale vieții morale: *Amor*, *Mitas*, *Jurgium*, *Quies*..., scene de luptă, cortegii, întîlniri ceremonioase, în care se recunosc toate elementele unui fel de „psihomahie" pseudoantică. Aceste alegorii absconse se datorează juristului neo-platonician însuși. Cît ar fi de uimitoare lucrarea prin vigoarea și uneori prin rusticitatea stilului său, este lipsită de farmec și de claritate. Ea reprezintă, într-un sens, desăvîrșirea și amplificarea suitei acelor „tondi" plasate într-un loc identic și cu o funcție asemănătoare în curtea palatului mediceean: dar stilul încărcat al lui Bertoldo inaugurează, prin juxtapunerea marilor scene, care imită bronzul roman, didacticismul alegoric al unei noi „psihologii"[26].

Panourile de interior ale lui Botticelli și Piero di Cosimo

Imediat după ce a menționat pe cele două Venere, Vasari citează două cicluri destinate decorurilor unui apartament. „În Via de'Servi la Giovanni Vespucci (azi Piero Salviati), el a făcut în jurul unei încăperi mai multe panouri cu ancadramente din lemn de nuc care formau banchete (spalliera) continue: sînt multe personaje frumoase și animate. Pentru casa Pucci, în patru tablouri pline de farmec a pictat, cu personaje de mici dimensiuni, scene din nuvela lui Boccaccio, *Nastagio degli Onesti*"[27]. Cel de al doilea ansamblu este datat prin căsătoria Lucreziei Pucci cu Pierfrancesco Bini în 1483, dar nu poate fi de mîna artistului; dacă el a oferit desenul, execuția este de Bartolomeo di Giovanni și de Jacopo del Sellaio. Această grațioasă povestire, în același timp sîngeroasă și frumoasă ține, ca și stilul său, de o artă puțin evoluată în întocmirea de „cassoni".[28] Nu chiar același lucru se întîmplă cu decorul Vespucci, care trebuie să fie din 1498 sau 1499, dacă ar fi conți-

nut — cum poate fi presupus — scenele *Vieţii Lucreţiei* (Muzeul Gardner, Boston) şi ale *Virginiei Romana* (Academia Carrara, Bergamo). Fundalurile de arhitectură sînt inspirate — şi poate desenate — de Giuliano da Sangallo; în tonuri emailate, care îi amintesc pe ferrarezi, se desfăşoară frize de o bogăţie de mişcare şi de o vivacitate plină de nerv excepţionale. Aceasta este o antichitate excesivă şi dramatică, în continuă gesticulare şi cu atitudini patetice.[29]

Este demn de remarcat faptul că se semnalează în aceeaşi casă un ansamblu al lui Piero di Cosimo nu mai puţin singular. „Pentru Giovanni Vespucci care locuia peste drum de biserica San Michele, în Via de'Servi, el a executat cîteva „bacanale" dispuse în jurul unei săli. A pictat acolo fauni,satiri zeităţi ale pădurii, putti şi bacante atît de stranii că te minunezi la vederea diversităţii blănurilor şi veşmintelor precum şi a varietăţii înfăţişărilor caprine pictate cu o desăvîrşită graţie şi asemănare"[30]. Achiziţionase această casă în Via de'Servi Guidantonio, tatăl lui Giovanni, gonfalonier pe vremea lui Savonarola şi unul dintre artizanii prăbuşirii sale; el a trebuit deci să împodobească mai multe încăperi către 1500. Panourile lui Piero, care urmează *Fastele* lui Ovidiu (III, 725 şi urm.), sînt formate dintr-un diptic înfăţişînd descoperirea mierii rituale de către însoţitorii lui Bachus (şi inventarea prăjiturii de miere rituală a libaţiilor) şi un episod burlesc, căderea lui Silenus care crezînd că pune stăpînire pe un cuib de albine a căzut pradă viespelor[31]. Originea exactă a acestui decor de *storie bacchanarie* ne scapă: verva, în acelaşi timp sarcastică şi rustică, a lui Piero triumfă în prezentarea pomilor fără viaţă în care se stabilesc roiurile şi a „bacantelor" răvăşite. Nu mai este vorba despre o bachanală, ci despre o bandă de ţărani agitaţi care, după obiceiul de la sate, urmăresc roiul făcînd zgomot cu instrumente de bucătărie. Se află acolo o notă de umor aspru, o insistenţă asupra formelor stranii sau monstruoase care pare contrariul deliberat al imaginilor inocente ale lui Botticelli: de exemplu femela faun culcată

în primul plan amintește un mic relief situat pe temelia templului *Calomniei*[32].

S-a putut regrupa un al doilea ciclu de panouri, *Vînătoare și întoarcere de la vînătoare* (Metropolitan Museum, New York). *Peisaj cu animale* (Oxford) comandat — după Vasari — de Francesco del Pugliese pentru a fi pus „intorno a una camera" și să reprezinte viața primitivă[33]. Este un fel de pastorală sălbatecă cu personaje monstruoase și oameni încrîncenați împotriva unei naturi rebele. Aceste panouri sînt de mici dimensiuni. S-a presupus deci că alte panouri, mai monumentale — din care unul îi înfățișează pe *Eol și Vulcan* educînd umanitatea — au putut completa acest ansamblu printr-un ciclu al lui Vulcan, simbol al civilizației tehnice. Cele două serii se succed într-adevăr precum era spaimelor primitive de dinainte de domesticirea focului și era lui Vulcan, simbolizată prin legenda zeului. În *Genealogia Zeilor* de Boccaccio (XII) este inserat un lung fragment luat din Vitruviu — și derivat în mod evident din Lucrețiu — pentru a expune viața rătăcitoare a umanității primitive, înainte de activitatea zeului-meșter. Ceea ce este destul de surprinzător este originea acestei comenzi: Francesco di Filippo del Pugliese, bogat negustor și democrat activ, fusese un „piagnone" militant: în testamentul său din februarie 1503 el enumeră tablourile pioase pe care le lasă moștenire călugărilor de la San Marco, din care un *Cristos* flamand, o *Judecată de apoi* de Fra Angelico cu două voleuri de Botticelli și *Ultima comuniune a sfîntului Ieremia*, cel mai frumos, poate, dintre „tablourile mistice" de același Sandro[34]. Faptul că, cîțiva ani mai devreme, Francesco s-a adresat lui Piero di Cosimo pentru a-i decora casa sa cu ciclul „anti-umanist" al umanității primitive, aruncă o lumină interesantă asupra acestei personalități și asupra rezistențelor pe care puteau să le întîlnească picturi ca cele ale lui Botticelli. Nu este necesar să invocăm o confuzie a lui Vasari între Francesco del Pugliese și

unchiul său Piero (mort în 1498) care era, și el, amator de artă și căruia Filippino Lippi îi făcuse portretul, însoțit de o epigramă a lui Braccesi. Eclectismul nepotului este atestat prin faptul că el i-a comandat lui Filippino marea *pala a Fecioarei arătîndu-se sfîntului Bernard* (1486) și puțin după aceea s-a îndrăgostit de un tablou al lui Perugino, pentru care rivaliza cu călugărițele de la Santa Chiara. Burlescul și asprimea îndrăzneață a lui Piero di Cosimo în cele din urmă l-au sedus pe acest amator independent.

NOTE

1. L. LANDUCCI, *Diario fiorentino*, ed. cit., p. 58—59. P. FRANCASTEL, „L'architecture civile du Quattrocento", în *Eventail de l'histoire vivante* (Hommage à Lucien Febvre), Paris, 1953, vol. II, p. 195—206, consideră corect că formele noi ale arhitecturii au rămas mult timp „imaginare" și nu au fost decît încetul cu încetul realizate; însă este greu să vedem în palatul florentin „implantarea domeniilor rurale izolate" care ar păstra chiar trăsături ale casei de țară; și este imposibil să se vorbească de „un mic număr de edificii civile construite în cursul secolului al XV-lea" și să se afirme că „din 1420 pînă în 1500... arhitectura modernă nu a fost decît opera rară a unor izolați". Tabloul cronologic făcut de M. REYMOND în *L'histoire de l'art* de A. MICHEL, tom III, vol. II, p. 512, care nu prezintă decît cîteva edificii datate, nu trebuie să înșele.
2. Chiar la Florența, unde Sangallo a construit, după cuvintele lui Vasari, *a'privati cittadini molte case*, cunoaștem palatul Gondi (piatra de temelie: 1490), palazzetto-ul lui Bartolomeo Scala, un palat *per un Veneziano fuor della porta a Pinti** (Cf. *Commentari*, I (1950), p. 34)... fără să socotim vila de la Poggio și loggetta de la Careggi. Giuliano a construit de asemenea la Savona palatul lui Giuliano della Rovere (1495), a furnizat faimosul proiect de palat regal de la Napoli (1488), la Milano, proiectul pentru Ludovic Maurul (1492), (în realitate replică a machetei vilei lui Lorenzo de la Poggio a Cajano; cf. L. H. HEYDENREICH, Giuliano da Sangallo in Vigevano, ein neues Dokument, *Scritti di storia dell'arte*

* pentru cetățeni multe case... pentru un venețian dincolo de poarta Pinti

in onore di Ugo Procacci, Milano, 1977, vol. II, p. 321—323) la care se adaugă și activitatea sa la Roma, fie în timpul primei șederi către 1470 pe vremea lui Paul al II-lea, fie sub Sixt al IV-lea și Iuliu al II-lea și chiar în timpul lui Leon al X-lea (proiectul de palat din piața Navona, Uffizi, Dis. Arh. 7949. A), ar merita o cercetare aprofundată (recent studiată de E. BENTIVOGLIO, Un palazzo „barocco" nella Roma di Leone X, *L'Architettura*, vol. 18 (1973, p. 196—204).

3. Recensămîntul acestor „cicluri" toscane rămîne de făcut, și interesează chiar Siena. După VASARI, ed. Milanesi VII, p. 275, frații Ghirlandaio „dipinsono in Siena nel palazzo degli spannocchi in una camera molte storie di figure piceole a tempera"*. Lucrul este probabil; David Ghirlandaio se afla la Siena din 1493 pînă în 1495; dar nu se știe nimic de acest decor interior. Vezi: V. TATRAI, „Il maestro della storia di Griselda", în *Acta Historiae Artium*, XXV (1979), p. 60.
4. M. WACKERNAGEL, p. 152 și urm.

   FILARETE (către 1460) face o descriere entuziastă a interiorului palatului Medici „il quale a tutta la città rende honore"; ed. W. von Oettingen, Viena, 1890, p. 677—8.
5. Despre palatul Proconsulului: LAMI, *Delizie eruditorum*, XII, 88. Despre ciclul lui Lorenzo de'Bicci: VASARI, ed. Milanesi, II, p. 50. Despre Hercule de la palatul Bardi Serzelli: M. SALMI, *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*, ed. a 2-a, Milano, 1938, p. 32.
6. Vila a fost achiziționată în 1475 de Jacopo di Giannozzo Pandolfini, fratele lui Pierfilippo care a fost prietenul lui Donato Acciauoli și a lui Ficino. G. CAROCCI, *I Dintorni di Firenze*, vol. II, Florenza, 1907, p. 400; M. SALMI, „Gli affreschi di Andrea del Castagno ritrovati", în *Il Bollettino d'Arte*, IV (1950), p. 295—308.
7. E. CALLMANN, *Apollonio di Giovanni*, Oxford, 1974, p. 51.
8. A. SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina e i suoi arredi*, Florența, 1908; J. POPE-HENNESSY, *Paolo Uccello*, Londra, 1950, p. 149 și urm.
9. Despre biblioteca de la Fiesole, *infra*, p. 257; despre frescele de la Arcetri: *supra*, p. 63 urm.
10. A. SABATINI, *Antonio e Piero del Pollaiuolo*, Florența, 1944, p. 96.
11. M. WACKERNAGEL, p. 272 și urm. și A. WARBURG, „Francesco Sassettis letztwillige Vergügung", *art. cit.*, p. 133—134. Despre ruinele vilei (astăzi: Martini Bernardi): CAROCCI, *Dintorni*, *op. cit.*, p. 183.

---

* „au pictat la Siena în Palazo degli Spannocchi, într-o cameră, multe istorii cu figuri mici, în tempera"

Scrisoarea lui FICINO, *Opera*, 799—800, face parte din Cartea V din *Epistolario* de Ficino care este datată din anii 1477—1478 (P. O KRISTELLER, *Suppl. Fic.* CI). Finalul epistolei conține următoarele: „Duplo tibi Saxette religiosior domus est quam caeteris, aliae certe sacellum vix unum habent, tua vera gemina et illa quidem speciosissima continet."* Ne putem întreba dacă aceste *gemina sacella* nu sînt asemănătoare celor două capele de la palatul din Urbino care sînt construite exact în aceeași epocă și dedicate una Muzelor, cealaltă Sfîntului Spirit: *infra*, p. 371.

12. M. WACKERNAGEL, p. 158 și îndeosebi: P. HORNE, „Quelques souvenirs sur Botticelli", în *Revue archéologique*, vol. XXXIX (iulie-august 1901), p. 12—19, Partea a II-a: frescele de la Spedaletto. Spedaletto-ul a devenit „una casa di fattoria" lîngă Volterra, VASARI, ed. Milanesi, vol. III, p. 258, nr. 45.

13. P. MULLER-WALDE, „Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci", în *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, vol. XVIII (1897), p. 165. Acest document este reprodus în C. GAMBA, *op. cit.*, p. 151.

14. Despre Botticelli: VASARI, ed. Milanesi, vol. III, p. 318: „haveva assai lavorato allo Spedaletto in quel di Volterra". H. HORNE, *Botticelli*, *op. cit.*, p. 100.

    Despre Ghirlandaio: VASARI, ed. Milanesi, vol. III, p. 258.

15. Trecută în posesia familiei Cibo, vila a fost vîndută în secolul al XVII-lea familiei Corsini; un vechi adnotator al lui Vasari, G. BOTTARI, ed. din Roma, 1759, vol. I, p. 428, menționa deja că fresca lui Ghirlandaio „așezată sub portic și expusă în aer liber, suferise mult". Un incendiu a distrus în parte vila între 1820 și 1830; astăzi totul este de nerecunoscut.

16. Cum a arătat A. WARBURG, în *Gesamm. Schriften*, *op. cit.*, vol. I, p. 644; și *infra*, p. 261—4.

17. C. GAMBA, *Botticelli*, *op. cit.*, p. 158. J. MESNIL, *Botticelli*, *op. cit.*, p. 103, E. H. GOMBRICH, „Botticelli's mythologies", *art. cit.*, și A. CHASTEL, *Botticelli*, Milano, 1958.

18. Motivul „matrimonial" a fost invocat de F. WICKHOFF, „Die Hochzeitsbilder Sandro Botticellis", în *Jahrbuch der pr. Kunstsammlungen*, Berlin, XVII (1906), p. 198 și urm., care a și crezut că regăsește nunțile alegorice ale lui Mercur și ale Filosofiei, descrise de Martianus Capella.

    Interpretarea tradițională rezumată de WACKERNAGEL, p. 187, trebuie să fie corectată în toate aceste

---

* Sassetti, ai o casă mai cucernică decît altele, celelalte au doar o singură capelă, a ta conține două și acelea într-adevăr deosebit de strălucitoare

privinţe, după J. MESNIL, *op. cit.*, p. 101 şi urm., şi E. H. GOMBRICH, „Botticelli's mythologies", J.W.C.I. vol. 9 (1947), p. 57, nr. 1. (Reluat în Symbolic Images, Londra, 1972). În realitate: 1) Ecusonul, foarte şters, din fresca Venerei nu conţinea armele familiei Vespucci: ele au fost adăugate pe baza pilastrului din dreapta; 2) Profilul femeii nu are nici o legătură cu cel al Giovannei, bine identificat în fresca lui Ghirlandaio la Santa Maria Novella (vezi: U. THIEME, „Ein Porträt der Giovanna Tornabuoni von Domenico Ghirlandajo", în *Zeitschrift für bildende Kunst*, IX (1908), p. 192); 3) Tînărul care a fost luat drept Pico della Mirandola, înainte de a fi Lorenzo Tornabuoni (E. WICKHOFF, *art. cit*) semăna mai curînd cu Lorenzo di Pierfrancesco (medalie publicată de G. F. HILL, *A corpus of italian medals*, Londra, 1930, nr. 1504—5) care era precis marele client al lui Botticelli.

19. W. WEISBACH, „Studien zu Pesellino und Botticelli", în *Jahrbuch der pr. Kunstsamml.*, XXIX (1908), p. 18.
20. VASARI, ed. Milanesi, III, p. 312. J. MESNIL, *op. cit.*, p. 53, nu îl crede. Dimensiunile nici suporturile nu corespund, cu toate că este vorba de formate mari: *Primăvara*: 203×314 (panou din lemn); *Naşterea Venerei*: 175×279 (pînză). Despre lucrările lui Botticelli la Castello: H. HORNE, *op. cit.*, p. 119 şi 184; J. MESNIL, *op. cit.*, p. 210.
21. Ficino i-a îndrumat studiile către 1476; în testamentul său el îi va lăsa moştenire manuscrisul lui Platon dat în 1462 de Cosimo cel Bătrîn: A. DELLA TORRE, *op. cit.*, p. 542.
22. Dublu studiu al lui A. WARBURG, «Sandro Botticelli „Geburt der Venus" und „Frühling" », în *Ges. Schriften*, *op. cit.*, p. 1 şi 3, oferă sursele poetice îndepărtate; cel al lui E. H. Gombrich, *cit.*, punctele de plecare apropiate artistului.
23. Vezi *infra*, Partea a II-a, I, IV, p. 265—8. Aceste probleme tocmai au fost reluate de E. WIND, *Pagan mysteries*, *op. cit.*, cap. VII şi VIII, care remarcă în cele două lucrări pe cele două Venus, naturală şi celestă, ale platonismului.
24. BOCCHI-CINELLI, *ed. cit.*, p. 384; G. MARCHINI, *Giuliano da Sangallo*, *op. cit.*, p. 88—9.
25. Bartolomeo Scala (1426—1497) este unul dintre cei pe care, împreună cu Landino şi Poliziano, Ficino i-a consultat în momentul cînd îl revizuia pentru ultima dată pe Platon al său ! A. DELLA-TORRE, *op. cit.*, p. 606. Bartolomeo Scala era un protejat al Medicilor: „messer Bartolomeo degli begli inchini" (care face frumoase reverenţe); în 1465 el era obiectul atacurilor lui Pulci; în 1493 a trebuit să se certe cu violenţă cu Poliziano

Scanned with OKEN Scanner

pentru probleme legate de stilul latin; vezi V. ROSSI, *Il Quattrocento*, *op. cit.*, p. 375 și urm.

Scrisoarea citată de Ficino se află într-un manuscris conservat la biblioteca din München; el conține, împreună cu Cărțile IX și XI din *Epistolario* de Ficino, un mare număr de scrisori inedite care privesc treburile publice între 1465 și 1469 și par a fi de la Bartolomeo. Despre această culegere: *Suppl. Fic.* I, p. XXXV; textul scrisorii: *ibid.*, I, p. 60.

26. Vezi *infra*, p. 277 urm. Regretatul prof. G. Poggi, care realizase studiul acestui ansamblu, a binevoit să ne autorizeze să publicăm fotografiile inedite. Vezi acum; A. PARRONCHI, The language of humanism and the language of sculpture; Bertoldo as illustrator of the *Apologi* of Bartolomeo Scala, în *J.W.C.I.* XXVI (1964). În acest studiu vom găsi sub o formă corectată textul scrisorilor vesele, în același timp criptice și cu haz, ale lui Bertoldo către Lorenzo, deja publicate (dar incorect citite) de W. von BODE, *Bertoldo...* (1925), *op. cit.*, p. 118 și urm. Traducerea engleză comentată a fost procurată de D. S. CHAMBERS, *Patrons and artists* (1970), *op. cit.*, p. 102 și urm. Totuși nu este posibil să se pună în legătură scrisoarea din 29 iulie 1479 — care pare să conțină o avertizare față de intrigile posibile ale cancelarului —, cu lucrările din cortilă; palatul din Borgo Pinti nu a fost construit decît cu zece ani mai tîrziu.
27. VASARI, ed. Milanesi, IV, p. 141.
28. A. ROCCABIANCA, *Le cycle disparu de l'historie de Crisélidis*; A. COLASANTI, „Due novelle nuziali del Boccaccio nella pittura del Quattrocento", în *Emporium*, martie 1904. P. SCHUBRING, *op. cit.*, nr. 297—300. Rezervele lui J. MESNIL, *op. cit.*, p. 222, contra opiniei favorabile a lui C. GAMBA, *op. cit.*, p. 152, ni se par fondate. Acest ansamblu este, pentru gustul florentin, echivalentul ciclurilor „de curte" frecvente în interioarele din Lombardia și Emilia.
29. J. MESNIL, *op. cit.*, p. 209, nr. 148, a comparat moartea Lucreției cu un panou mai vechi, la care a colaborat Filippino (Pitti). Botticelli reia deci un model vechi de treizeci de ani.
30. VASARI, ed. Milanesi; E. PANOFSKY, „The early history of man in two cycles of paintings by Piero di Cosimo", în *Studies in Iconology*, New York, 1939, cap. II
31. Despre această casă: H. HORNE, *Botticelli*, *op. cit.*' p. 212.
32. E. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 64—5, a subliniat contrastul celor două jumătăți ale peisajului îmbietor la stînga, sălbatec la dreapta; el ar sugera opoziția dintre starea de sălbăticie și viața rustică.

33. Despre această problemă: E. PANOFSKY, *art. cit.*, p. 51: *Întoarcere de la vînătoare* (New Yor, Metr. Museum), *Scenă de vînătoare* (id), *Peisaj cu animale* (Ashmolean Museum, Oxford).

34. J. P. HORNE, „The last Communion of Saint Jerome by Sandro Botticelli", în *The Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* (New York), X (1915), p. 52 și urm., 72 și urm., 101 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

Partea a doua

PROBLEME DE ICONOGRAFIE ȘI STIL

Scanned with OKEN Scanner

Introducere

Originalitatea Florenței

De la începutul Trecento-ului Florența s-a arătat preocupată să nu lase nici o mare inițiativă în Italia și chiar în Occident fără o versiune locală. Ambiția de a fi „noua Romă", prin numărul și grandoarea edificiilor s-a manifestat acolo, de timpuriu, în pretențiile cronicarilor, în anumite trăsături ale programelor monumentale: s-a subliniat o analogie de dimensiuni, care cu greu poate fi considerată fortuită, între Santa Croce și bazilica Sfîntului Petru de la Vatican; iar proiectul de la Santa Maria del Fiore ținea să rezume și să depășească într-un singur edificiu întreaga arhitectură a creștinătății[1]. La începutul secolului al XV-lea se resimțea cu intensitate necesitatea de a-l termina pentru a nu fi în inferioritate față de orașe precum Milano și Veneția. Comisia municipală era în încurcătură printre proiecte vechi de două generații și printre intrigi prea numeroase; florentinii se arătau nerăbdători să ajungă la o decizie privind cupola, căci Milano, cu care se aflau pe față în conflict și împotriva căruia umaniștii toscani trebuiau să celebreze istoria antică și recentă a orașului, tocmai construia cel mai formidabil dom „gotic" din Occident[2]. Succesul lui Brunelleschi a fost înțeles ca simbolul superiorității florentine și sărbătorit ca atare[3]. Nu au existat alte inițiative comparabile cu aceasta, în arhitectură, în secolul al XV-lea[4].

Scanned with OKEN Scanner

În timpul lui Lorenzo proiectul de a împodobi cu mozaic interiorul cupolei domului a fost generat, în mod evident, de dorinţa de a extinde la catedrală decorul glorios al Baptisteriului, astfel încît să se sublinieze prioritatea Florenţei asupra Veneţiei în acest domeniu.[5] Iniţiativa a luat rapid altă întorsătură şi Santa Maria del Fiore nu a devenit un nou San Marco. Fără această preocupare de a egala Veneţia nu s-ar explica grija Senioriei republicane din 1494 de a crea la Palazzo Vecchio o Sală a Marelui Consiliu, de acelaşi tip, dar mai mare şi mai frumoasă decît cea de la palatul Dogilor şi de a constitui în acest scop o comisie de arhitecţi şi de decoratori[6]. Concursul din 1491 pentru faţada catedralei anunţa decizii importante: neterminarea acestei faţade ne privează de un document esenţial despre stadiul gustului florentin la sfîrşitul secolului. În măsura în care ecoul unora dintre proiecte se regăseşte în studiile din 1514—1515 pentru mascarea faţadei bazilicii de la San Lorenzo, se observă în ce sens, deja clasicizant, bazat pe distribuirea etajelor şi a statuilor, Florenţa tindea să-şi afirme originalitatea în contrast cu pitorescul mănăstirii din Pavia şi cu decorurile complexe ale bisericilor veneţiene.[7]

Florentinii aveau un pronunţat sentiment al vocaţiei oraşului lor: într-o miniatură din *De civitate Dei* de sfîntul Augustin, o frumoasă iniţială înfăţişează cetatea lui Dumnezeu contemplată de sfîntul învăţat; ea nu este alta decît Florenţa, cu zidurile sale, turnurile sale dominate de cupolă. Nu mai este Roma, ci Florenţa cea care reprezintă cetatea ideală.[8] Aceasta era opinia curentă. Jurnalul preocupat de lucruri foarte concrete al lui Luca Landucci este suficient pentru a atesta interesul pe care îl căpătau pentru noile edificii prăvăliaşii şi artizanii.[9] Serbările oficiale, care s-au înmulţit între 1480 şi 1490, aveau o largă rezonanţă la public. Şi această încredere era întreţinută prin declaraţiile erudiţilor, prin scrieri precum acel *Proemio* al lui Landino la *Comedie*, text de care spiritul „campanilist“ este departe de a fi absent.

îl regăsim în succesul „serbărilor". Defilările și cavalcadele, însoțite de spectacole, răspundeau unei nevoi irezistibile a vieții publice, a cărei amploare nu poate fi exagerată. Erudiții și meseriașii, notabilii și mulțimea participau în egală măsură: spiritul de competiție cu celelalte cetăți și intenția publicitară puteau fi distinse în ele cu ușurință.[10] Noutățile culturii se manifestau în cadrul tradițiilor locale. Divertismentele civice pe cheltuiala Senioriei sînt atestate din secolul al XIII-lea: sărbătoarea hramului Sfîntului Ioan furniza ocazia pentru cortegii și defilări de care, menționate de cronici cu plăcere. Observăm aici, mai mult decît în altă parte, îndeosebi după Conciliul din 1434 și vizitele bizantinilor, gustul pentru personajele exotice și temele orientale.[11] La hramul Sfîntului Ioan din 1454 a avut loc o cavalcadă cu Moise, profeții și sibilele, urmați de „Hermes Trismegistos", descrisă de Matteo Palmieri. În 1459 Lorenzo a apărut acoperit pe cap cu „mazzocchio" sau turban cu pene de aur. Indicații asemănătoare sînt și pentru faimoasele „giostre" din 1469 și 1475, unde cei din familia Medici etalau o strălucire calculată: costumele, simbolurile, reținură atenția poeților și observatorilor străini.[12]

Începînd din acest moment Florența inaugurează un stil de serbări care nu-și vor afla pereche în altă parte. Tradiția i-a atribuit lui Lorenzo o contribuție activă în elaborarea lor; îi revine un anumit număr din cîntecele de Carnaval dintre acelea pe care Lasca le-a regrupat în secolul al XVI-lea.[13] Carele alegorice ale breslelor se amestecau cu tablouri istorice — din care *Triumful lui Paulus-Aemilius*, realizat în 1491 de Granacci — și tablourile vii mitologice precum scena cu *Bacchus și Ariadna*. Vasari va insista asupra priorității Florenței în acest domeniu și amintirea acestor serbări va contribui, judecînd după carnavalele din 1513 și din 1514, nu în mică măsură la gloria postumă a lui Lorenzo.[14] Panourile de pe *cassoni*, pe care se văd „giostre" și cavalcade, redau cîte

ceva din aceste înscenări; ele conţineau faţade false, „tempietti", arce, elemente decorative fixe; dar documentele nu permit deloc împingerea mai departe a analizei şi se ignoră, în special, importanţa arhitecturilor imaginare care, fie pe carele alegorice, fie pe stradă, însoţeau „tablourile vii" ale serbării.[15] Cel puţin avem o idee destul de precisă despre costumele care dădeau acestor înscenări o culoare amuzantă şi excepţională: *Cronica ilustrată* a lui Maso Finiguerra conţine un întreg repertoriu, de un lux şi de o fantezie care contrastează cu sobrietatea îmbrăcăminţii obişnuite a florentinilor. Desenatorii şi croitorii sînt atenţi la modele burgunde, ei preiau de la acestea aranjarea cu pene, reliefuri şi broderii, combinînd-o cu elemente „orientale" şi compun un fel de feerie vestimentară, care este contribuţia florentină cea mai strălucită la poetica serbărilor.[16]

Elenismul

Nu trebuie să acordăm mai puţină importanţă „elenizării" progresive a culturii florentine; în acel domeniu ea s-a găsit în centrul unei evoluţii interesînd întregul Occident. Legăturile cu lumea bizantină aveau o obîrşie destul de îndepărtată, însă doar către 1420—1430, în concurenţă cu Veneţia şi cu cetăţile de pe costa adriatică, se manifestă un interes adevărat pentru literatura şi arta greacă. Brunelleschi şi Donatello descoperiseră resursele Romei. Rămînea de pus în valoare Atena: afectarea uşor candidă a lui Ghiberti de a folosi cronologia „olimpiadelor" pentru a prezenta istoria universală a artei, arată un „snobism" deja serios[17]. În 1437 Ciriaco din Ancona îi vizitase pe Donatello şi Ghiberti şi îl întîlnise pe Niccoli. Releveele sale după reliefuri greceşti, însemnările sale de epigrafie vor cunoaşte un succes durabil, căci le regăsim folosite de către Bartolomeo Fonzio în culegerea sa de inscripţii şi de către Giuliano da Sangallo în marea sa carte de arheologie[18]. Ideea revenirii la Grecia, dincolo de moştenirea

Romei, nu s-a impus tuturor artiştilor, ea a fost familiară de timpuriu literaţilor. Petrarca se interesa îndeaproape de ea; Leonardo Bruni a fost destul de convins de ea pentru a se înscrie către 1400 la şcoala mediocrului Chrysoloras[19]. Lucrările Conciliului şi sosirea în masă a bizantinilor în 1439 treziră atenţia generală: ei păreau dotaţi cu o cultură superioară latinilor. De asemenea catastrofa care a separat lumea greacă de Occident a avut un răsunet precis la Florenţa: ea a dat mediilor cultivate un sentiment nou al misiunilor de îndeplinit. Nerăbdător de a-l atrage pe Argyropoulos la Florenţa, Donato Acciaiuoli scria în octombrie 1454: *nunc eversa nobilissima civitate Byzantiorum, quippe soli aliquod vestigium veteris Graeciae retinebant, credendum est inde cum Graecia Graecorum scientiam pene extinctam.** Această ştiinţă pe cale de a se stinge trebuia să fie readaptată şi acesta a fost tocmai rolul lui Argyropoulos la Florenţa: din 1456 pînă în 1471 el a desfăşurat pentru prima dată istoria gîndirii eline, de la Presocratici la Alexandrini, punînd în lumină cele trei vîrfuri ale sale: Socrate, Platon, Aristotel[20]. Mediul lui Acciaiuoli şi nu cel al lui Cosimo cel Bătrîn, activitatea lui Argyropoulos şi nu cea a lui Ficino sînt cele care au deschis o nouă fază a umanismului[21]. Desfăşurarea a fost rapidă şi se ştie cum, după 1470, şi în tot timpul principatului lui Lorenzo, florentinii au putut să se prevaleze de receptarea moştenirii bizantine şi de a fi degajat, avînd drept ghid platonismul, fundamentele unei sinteze universale. Asimilarea rapidă a marilor texte, traducerea lor în latină, răspîndirea lor prin comentarii, asigurară celei care se va numi „Academia florentină“ un prestigiu fără precedent[22]. Pentru cei moderni devenise necesară trecerea prin Platon, adică prin exegeţii florentini[23]. În *Apologia* sa din 1487 Pico nu va scăpa ocazia să sublinieze că nu se poate ajunge la o filosofie

* acum după ce preanobila cetate a Bizanţului a fost restructurată, cetate care singură mai păstra vreo urmă a vechii Grecii, e de crezut că odată cu Grecia şi ştiinţa grecilor aproape a dispărut.

„totală" decît plecîndu-se de la doctrinele greceşti[24]. Într-o perioadă în care cultura italiană se îndreaptă cu neliniște către formele și ideile antichităţii, geniul florentin este atras de claritatea și eleganţa greacă. El aspira să le cucerească. La Poliziano este de remarcat o oarecare intoleranţă — nu lipsită de ingratitudine — faţă de bizantini și o vie ironie faţă de pretenţiile lor intelectuale, prin grija de a susţine originalitatea atinsă de toscani în însăși domeniul culturii elenice: *vel nitore vel copia vivimus ex pari cum Graecis**[25].

Autoritatea Şcolii florentine era cu atît mai mare cu cît prospera în „vulgara", unde luase iniţiativa unei evoluţii decisive[26]. În epistola către Ferdinand de Aragon, Lorenzo se prevala de puternica tradiţie toscană, bazată pe Dante, Boccaccio și Petrarca. Era vorba de a se crea o limbă literară suficient de suplă și bogată, cum afirmau împreună cu Landino, toţi maeștrii din „Studio": unii erau mai preocupaţi de stilul nobil și de îmbogăţire plecîndu-se de la latină[27], ceilalţi mai interesaţi de asimilarea dialectelor italiene și de resursele limbii vorbite[28]. Dar în sfîrșit grija pentru limba „naţională" și sensul responsabilităţii lor în acest domeniu conferă forţa literaţilor din mediul mediceean. Alberti dăduse exemplul cu o lucrare atît de strălucitor scrisă precum *Tratatul despre familie* și Ficino va traduce el însuși în limba vulgară unele din tratatele sale. Şi în acest domeniu umaniștii florentini deschideau o epocă nouă.

Literatura florentină din Quattrocento nu este de altfel de o varietate egală abundenţei sale: ea rămîne dominată de convenţiile monotone ale lirismului și de formele tradiţionale ale didacticismului moral, în afară de cîteva excepţii însemnate ca povestea tîmplarului cel gras, de Manetti și *Orfeu* de Poliziano. Ea nu cunoaște nici nuvela nici forma dramatică; este invadată de poveștile ajustate după sursele vechi ale literaturii de curte și ale epopeii medievale. Unul din evenimentele

---

* fie prin strălucire, fie prin abundenţă, trăim la egalitate cu grecii.

epocii va fi publicarea lui *Morgante* din care, în 1485, Ludovic Maurul cerea de urgență un exemplar lui Lorenzo care s-a străduit să îl satisfacă neîntîrziat[29]. Ironia și fanteziile burlești, tonul ireverențios și „libertin" al lui Pulci, erau un fel de antidot la constanta elevație a discursurilor platoniciene. Acest contrast ajută să fie înțeles mai bine tonul ușor distant și emfatic specific grupului de la Careggi[30].

O doctrină a poeziei și a artei

Originalitatea mediului florentin s-a manifestat îndeosebi în elaborarea unei doctrine asupra poeziei și a artei[31]. În poemul *Florentia*, care datează din jurul lui 1490, Pandolfo Collenuccio se străduiește să redea atmosfera intelectuală a orașului asociind elogiul platonicienilor de la Careggi și al artiștilor: *Unii scrutează principiile lucrurilor, secretele universului și misterele ascunse în ochii oamenilor; pentru ei, Platon, în discursul său superior, este încă o prezență vie ca și subtilul său discipol. Trebuie să li se adauge artele nenumărate pe care le tutelează Apollo, pe care rodnica Pallas le favorizează cu harurile sale generoase și pentru a căror admirare și cercetare se vine din țări îndepărtate*. Nu este vorba de poezie, care este evocată ulterior, ci de arte și de tehnici, de pictură și de textile[32]. Elogiul înălțat de Ficino cetății nu însemna altceva: „Secolul nostru, epoca noastră de aur a adus la lumină artele liberale care erau aproape suprimate, gramatica, poezia, retorica, pictura, arhitectura, muzica și cîntul antic al lirei lui Orfeu. Și toate acestea la Florența[33]." Dezvoltarea artelor și a literelor intră într-o perspectivă providențială, în care Florența joacă un rol capital și în care artele plastice devin tot atît de semnificative ca poezia și retorica: unele și altele au găsit un mod nou pe care îl simbolizează „lira lui Orfeu". Pe scurt, Ficino desemnează un stadiu de viață artistică care i se părea conform cu idealul

Scanned with OKEN Scanner

platonician și care se împlinește la Florența. Umanismul conține justificarea artei contemporane.

Această conștientizare a valorilor artistice reprezenta sfîrșitul unei lungi evoluții. Platonismul era, în Renaștere, filosofia intelectulilor și a poeților pe care nu îi satisfăceau limbajul barbar și analizele conceptuale ale Școlii[34]. Platon rezuma deja prin el însuși, pentru Petrarca, o „filosofie literară", pe care acesta visa să o opună „scientismului" Scolasticii. Ne aflăm în centrul problemelor Renașterii: calitatea exprimării contează mai mult decît doctrina, cel puțin în sensul în care aceasta înseamnă administrarea de adevăruri etice, psihologice, civice, care sînt valoroase în cadrul efortului scriitorului de a le adapta și a le face convingătoare. De unde interesul unui Salutati pentru Platon[35]. Reputația lui Bruni și, într-o măsură mai mică, a lui Marsuppini, va decurge din calitatea lor de oratori și de scriitori; cetatea îi va omagia prin morminte monumentale — care ele însele vor fi dovada unei noi arte — pentru a onora rolul lor civic, știința lor, dar și forța și originalitatea stilului lor care îi face de temut și de admirat în străinătate[36].

Mediul de la Careggi se orientează în cele din urmă către un „estetism" mult mai marcat. Patronajul lui Platon însemna în același timp — contra peripatetismului Școlii — ambiția de a susține *poetica theologia* și — contra scepticilor și libertinilor — afirmarea resurselor infinite ale sufletului; această dublă afirmație este legată de elogiul omului ca artist, al învățatului ca poet și, într-un mod general, de descoperirea artei ca atribut fundamental al umanității[37]. Această învățătură trimite la interiorizarea sufletului: prin aceasta face necesară o regîndire a tuturor simbolurilor și a tuturor modurilor de expresie; ea acordă, pe de altă parte, un loc privilegiat nevoii de frumos, ceea ce invită la o gîndire mai atentă a formelor. Acțiunea sa posibilă asupra lumii artelor se conturează în aceste două direcții. Ficino scrie pagini adeseori poetice și vehemente pentru a îndemna spiritul să redevină stăpîn pe sine, să domine ilu-

ziile dezastruoase și grozăviile iluzorii care îl tulbură; într-un sens viața nu este decît un vis urît. În curioasa epistolă adresată „speței umane" este scris că trebuie să te cauți în afara lumii ale cărei mizerii pot fi depășite dacă o contemplăm din înalt. Efortul filosofic tinde, înainte de toate, să redea sufletului conștiința puternicului său statut interior; acesta este, pentru Ficino, sensul predicii „platoniciene", cum afirmă încă din 1470, într-o epistolă către Giovanni Cavalcanti[38]. Era încă o manieră de a răspunde la neliniștea epocii, dar și de a alimenta nevoia de poezie. Acest adevăr interior, pe care îl frînează iluziile sensibile, este revelat prin legende, invenții poetice, prin jocul îndrăzneț al aluziilor și metaforelor. Neoplatonismul se află astfel strîns legat de criza generală a „simbolismului" care frămîntă Renașterea[39]. Ar fi fost surprinzător ca ea să nu reacționeze în nici un fel asupra imaginilor și temelor iconografiei. Desigur, nu a existat și nu putea să existe un alt Vincent de Beauvais printre umaniștii florentini: „iconologia" se va constitui odată cu Cartari și Ripa. Dar culegerile lor vor fi prelungirea a ceea ce se schițează la sfîrșitul secolului al XV-lea la Florența și este vizibil, de la această dată, alterarea și reînnoirea parțială a schemelor tradiționale; principiul care merită să fie examinat este un nou echilibru al profanului și al sacrului[40].

„Muzica" și cultura atelierelor

Insistența lui Ficino și a prietenilor săi asupra valorii metafizice și plenitudinii frumuseții nu era mai puțin lipsită de noutate: ea atrăgea după sine nu puține consecințe. Ficino s-a explicat îndelung. Toate activitățile umane tind să celebreze frumusețea inefabilă care domnește în univers, toate artele se ordonează în cadrul armoniei superioare căreia trebuie să i se dea numele de „muzică": primul grad rezultă în rațiune, următorul în imaginație, apoi urmează discursul, cîntul și, după ele jocul instrumentelor și, în sfîrșit, mișcările

Scanned with OKEN Scanner

dansului ritmic. *Toţi creatorii, oratori, poeţi, pictori, sculptori, arhitecţi se inspiră în operele lor din această muzică pe care o vedem astfel punînd stăpînire progresiv pe corpul uman.*[41] Sub această formă generală, dar seducătoare prin însăşi universalitatea sa, se schiţa o psihologie inedită a activităţii spirituale în funcţie de frumuseţe.

Muzica despre care se vorbeşte aici, este, în acelaşi timp, puterea de a provoca prin cîntul instrumentelor o anumită stare de contemplare interioară desfătătoare şi simbolul unei operaţii mai generale care mobilizează sufletul în întregime. *Muzica instrumentalis* nu este decît primul stadiu, muzica interioară *(humana)* a sufletului, următorul şi muzica cosmică *(mundana)*, cel mai înalt. Această noţiune de muzică constituia deci un simbol perfect al activităţii artistice cu cele trei aspecte ale sale: un instrument corespunzător, o succesiune de efecte psiho-fiziologice, o finalitate superioară în armonia universală.[42] Ea se află astfel în corelaţie cu toate treptele fiinţei, atinge în acelaşi timp conştiinţa inferioară, legată de natura fizică, conştiinţa luminată care se bucură de frumuseţea numărului şi conştiinţa superioară care prinde un univers transfigurat. „Lira lui Orfeu" semnifică accesul la intuiţiile fericite; ea este un remediu împotriva suferinţelor ascunse ale sufletului şi, înainte de toate, contra melancoliei[43]. Practica şi teoria muzicii cunosc tocmai în jurul lui 1500, lucru îndeobşte cunoscut, aceeaşi deschidere, prin creşterea octavelor şi îmbogăţirea familiilor de instrumente, ca şi concepţia asupra cosmosului a cărui amplificare este evidentă la Ficino — ca şi la Nicolaus Cusanus — înainte de Copernic: octava desenează un fel de cerc perfect, acordul muzical pare a fi prototipul frumuseţii pure[44].

Succesul referirii la muzică, în ceea ce se poate numi critica de artă din Quattrocento, este interesant. Se ştie că, în instrucţiunile pe care i le dă lui Matteo de'Pasti, Alberti insistă asupra „măsurilor şi proporţiilor pilaştrilor: a le modifica, înseamnă a dezacorda toată această muzică". Avem de-a face în acelaşi timp cu o analogie foarte

gîndită — bazată pe valoarea pură a numărului — şi una din acele „metafore de valoare" care relevă o dispoziţie nouă a sensibilităţii[45]. Ea a trebuit să se generalizeze în mediul florentin, astfel încît Ficino să resimtă nevoia de a-i da o interpretare doctrinală. Leonardo îşi va axa atenţia sa pe raporturile dintre pictură şi muzică, sora şi nu rivala sa[46]. Căci *sventurata musica* — „nefericita muzică" sortită dizolvării în aer — este, în cele din urmă, subordonată picturii în aceeaşi măsură în care auzul este metafizic inferior vederii şi armonia, care se mişcă în timp, inferioară celei care se desfăşoară în spaţiu. Pentru a condamna pictura sentimentală a flamanzilor, care i se pare execrabilă, Michelangelo va recurge la aceeaşi formulă ca Alberti: această dezagreabilă pictură este făcută ca să placă femeilor, călugăriţelor şi „gentilomilor lipsiţi de sensul muzical al adevăratei armonii"[47]. Acest cuvînt ne îngăduie să credem că referinţa la muzică făcea parte, de multă vreme, din limbajul artelor. S-a insistat pe drept cuvînt asupra climatului „muzical" al Veneţiei, în clipa în care Giorgione îşi dezvoltă acolo reveriile sale penetrante şi o întreagă gamă nouă de emoţii[49]. O observaţie asemănătoare trebuie făcută pentru Florenţa, cu o generaţie mai devreme. Tradiţia spune că cei din atelierul lui Verrocchio erau foarte legaţi de muzică; Leonardo apare în tinereţea sa în chip de cîntăreţ şi de instrumentist al lirei: o miniatură îl înfăţişează cu instrumentul în mînă[49]. Există cel puţin această trăsătură comună între ateliere şi Academia lui Ficino, unde se cînta din „ţiteră" şi se interpreta muzică în orice ocazie[50].

Verrocchio a fost lăudat de Verino către 1490 ca maestru al aproape *tutúror celor al căror nume se vîntură astăzi prin cetăţile Italiei*[51]. Plecarea sa la Veneţia, în 1483 şi moartea sa prematură în 1488, au privat Florenţa de o personalitate puternică, într-un moment în care se înmulţeau sarcinile noi. El avea o înaltă idee despre persoana sa şi despre arta sa, judecînd după discuţiile sale înfierbîntate cu Senatul de la Veneţia, prilejuite de statuia lui Colleone; gloria sa a suferit însă ca

Scanned with OKEN Scanner

urmare a desconsiderării din partea lui Vasari, care s-a străduit să îi reducă rolul, subliniind în același timp amploarea activității maestrului lui Leonardo, *orefice, prospettivo, scultore intagliatore, pittore e musico* și insuficiența aptitudinilor sale. Lui i-ar fi lipsit geniul, scînteia care vine de la natură; el nu avea pentru sine decît efortul, *lo studio*, mai arzător, totuși, decît la oricare altul. Rolul lui Andrea di Cione a fost deci de a concentra toate forțele artei florentine, dacă este adevărat că în tinerețea sa „el s-a dedicat tuturor științelor și îndeosebi geometriei" și dacă se ține seama de influența pe care a exercitat-o în jurul său, semnificația sa se întinde mai departe. Trebuie să ne întrebăm dacă atelierul său, către 1470—1480, nu a fost în special receptiv față de tendințele culturii florentine. Această perspectivă a fost stînjenită de insistența lui Vasari și a istoricilor posteriori asupra naturalismului sec și îngust al lui Verrocchio care, după ei, își găsea împlinirea în mulajul și colorarea măștilor mortuare. Dar rolul lui Verrochio se situează pe un plan mai evoluat; el a știut să accepte stilurile concurente considerîndu-le ca aspecte ce trebuie stăpînite ale problemei artistice: astfel, în sculptură, maniera severă a lui Donatello și stilul suplu al lui Desiderio, în pictură, naturalismul accentuat al flamanzilor și o tendință spre compoziția ordonată și abstractă, care corespunde modelului antic[52]. Activitatea lui Verrocchio și a atelierului său corespunde momentului în care elita atelierelor florentine se consultă și caută mijloacele de a oferi un stil aspirațiilor moderne.

Exista, este adevărat, o mare diversitate în rîndul clientelei. Alături de notabili pasionați de cultura modernă corporațiile, preocupate să strălucească prin fundațiile lor pioase din sanctuarele și confreriile, atît de numeroase și atît de active, erau de obicei mai legate de tradiție[53]. Această diversitate explică, în parte, dezvoltarea contrastantă a artei florentine. O excelentă analiză a „climatului" orașului este dată la iveală de Vasari la începutul *Vieții lui Perugino*; acesta, cerînd

Scanned with OKEN Scanner

sfat bătrînului său maestru din Perugia către 1470—1475, i se răspunde că cele mai bune talente se dezvoltau la Florenţa din trei motive: obişnuinţa criticii care întreţine o atmosferă de vie emulaţie, competiţia datorată faptului că Toscana nu este un ţinut destul de mare pentru a asigura de lucru tuturor artiştilor şi, în sfîrşit, sentimentul gloriei şi al demnităţii personale, care îi împinge pe maeştri să se perfecţioneze prin cultură şi prin stil[54]. Artiştii îşi negociază apoi cunoştinţele lor, ca învăţaţii avantajul „studio"-ului pe care l-au frecventat.

Nici o altă cetate în secolul al XV-lea nu acorda într-adevăr un rol asemănător criticii şi conversaţiei. Povestitorii au conservat o mulţime de anecdote, care exagerează probabil originalitatea şi agilitatea intelectuală a toscanilor în defavoarea celorlalte provincii. Dar verva cronicarilor şi însăşi precocitatea istoriei artei, presupune o situaţie evoluată şi confirmă o maturitate care nu se traduce doar prin cuvinte de spirit, ci prin iniţiative ale maeştrilor şi puncte de vedere critice. Această vivacitate puţin acerbă, această nervozitate cam aspră trebuie restabilită la sfîrşitul Quattrocento-ului. Fără a vorbi de concursurile publice unde se înfruntau gusturile şi stilurile, istoria florentină este plină de conflicte artistice şi de discuţii personale care înviorau judecăţile. Rivalitatea între Brunelleschi şi Ghiberti a avut consecinţe destul de serioase pentru a-l face pe cel din urmă să formuleze o întreagă doctrină ştiinţifică şi istorică[55]. Maniera lui Donatello nu a încetat să provoace reacţii ostile, din care însuşi artistul profita spiritual; cînd el s-a decis, în 1446, să părăsească Padova pentru Florenţa, a motivat că atmosfera de măgulire din cetatea pe care o părăsea nu îi convenea şi că era stimulat mai bine de criticile neîncetate al cărui obiect era în cetatea sa[56]. Concurenţele nu sînt mai puţin ascuţite în timpul lui Lorenzo şi judecăţile foarte ascuţite nu lipsesc în jurul lui 1500. Dispreţul cu care Leonardo i-a tratat pe contemporanii săi, nerecunoscînd decît doi maeştri demni de interes: Giotto şi Masaccio;

Scanned with OKEN Scanner

duritatea lui Michelangelo față de stilurile judecate ușoare, ca cel al lui Perugino, sau față de artele fără putere intelectuală suficientă, ca pictura flamandă, atestă o fermitate și o severitate tipic toscane. Astfel se înțelege mai bine că la maeștrii florentini gîndirea despre artă a fost mai exigentă și mai penetrantă decît în altă parte[57].

NOTE

1. W. PAATZ, *Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toscana*, Burg-a-Main, 1937, p. 76 și p. 95. Despre dezvoltarea precoce a „istoriografiei" florentine: E. FUETER, *Geschichte der neueren Historiographie*, München, 1911.
2. Despre rivalitatea Florența-Milano la începutul secolului și consecințele sale pentru „naționalismul" florentin: H. BARON, *The crisis of the early italian Renaissance*, 2 vol., Princeton, 1955.
3. *Supra*, p. 129.
4. Rotonda corului Annunziatei pune, prin formarea sa și prin așezarea sa insolite, o mică problemă aparte în istoria monumentală a orașului. Michelozzo reconstruise biserica începînd din 1444 sub patronajul lui Cosimo; planul a fost modificat către 1455, o capelă axială circulară care poate reaminti prototipurile grecești și paleo-creștine a fost prevăzută și ridicată sub conducerea lui A. Manetti și după indicațiile lui Alberti, patronajul trecînd la Lodovico Gonzaga, care ținea la această construcție: W. PAATZ, *Kirchen*, I, p. 62—196 și S. LANG, „The programme of the S. S. Annunziata in Florence", în *J.W.C.I.*, XVII (1954), p. 43 și urm.

   Mantegna, pictor și consilier al lui Lodovico din 1459, a vizitat Florența în 1466 (P. KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, Berlin, 1902, p. 218). Trebuie să vedem în aceasta o legătură cu decizia lui Alberti — legat și el de seniorul din Mantova — de a se ocupa activ de lucrări în 1470?
5. A. CHASTEL, „La mosaïque à Venise et à Florence au XVe", în *Arte Veneta*, XII (1954) și *supra*, p. 162.
6. J. WILDE, „The hall of the great Council in Florence", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VII (1944).
7. VASARI, *Vita di Jacopo Sansovino* (concursul din 1514 și reîntoarcerea la proiectele mediceene); CH. DE TOLNAY, „Michel-Ange et la façade de San Lorenzo", în *Gazette des Beaux-Arts*, ianuarie 1932; vezi și: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1936, p. 347.
8. *Illuminated Books of the Middle and Renaissance*, Baltimore, 1949, nr. 193; vezi A. CHASTEL, „Un épisode

Scanned with OKEN Scanner

de la symbolique urbaine au XVe siècle: Florence et Rome, cités de Dieu", în *Urbanisme et architecture*, Paris, 1954, p. 74—79, reluat în „F.F.F.", vol. 1, nr. 30.

Florentinii insistau în mod special asupra întreţinerii şi curăţeniei oraşului, considerate ca deosebite. Astfel Leonardo Bruni, *Dial. ad Petrum Paulum Istrum*, II: „În măreţie Florenţa depăşeşte probabil toate cetăţile care există astăzi, dar în curăţenie ea depăşeşte pe toate cele care au existat vreodată căci nici Roma nici Atena nici Siracusa nu au fost, cred, atît de curate şi atît de întreţinute", citat împreună cu alte texte asemănătoare de L. THORNDIKE, *A history of magic and experimental science*, vol. V. *The Fifteenth Century*, New York, 1941, cap. II.

9. H. JANITSCHEK, „Kunstgeschichtliche Notizen aus dem Diarium des Landucci", în *Repertorium für Kunstwissenschaft*, III (1880), p. 377—386: Bunul Landucci a elaborat el însuşi un proiect de biserică pe care l-a înfăţişat lui Cronaca în 1505: *Diario*, p. 272 şi 296.
10. J. BURCKHARDT: *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Partea a V-a; R. TRUFFI, *Giostre e Cantori di giostre*, Rocca S. Casciano, 1911.
11. G. SOULIER, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris, 1924, p. 304 şi urm.: *La fête turco-persane à Florence...*
12. A. D'ANCONA, *Origini del Teatro italiano*, vol. I, Torino, 1891, p. 228 şi urm.
13. *Tutti i trionfi carri mascherate o canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo vecchio de'Medici*, ed. Lasca, Florenţa, 1559; A. SIMIONI, în „Studi di storia e di critica letteraria" *(Mélanges F. Flamini)*, Pisa, 1915, p. 997 şi urm. G. REESE, *Music in the Renaissance*, New York, 1954, I, p. 153—184.
14. *Supra*, Introd. generală, p. 26.
15. P. FRANCASTEL, „La fête mythologique au Quattrocentro", în *Revue d'esthétique*, IV (1951), p. 376—410.
16. S. COLVIN, *A florentine picture chronicle by Maso Finiguerra*, Londra, 1898. S. Colvin propusese să se atribuie orfevrului Maso Finiguerra (1426—1464) această importantă culegere pe care el o data în jurul lui 1460. P. KRISTELLER enunţase rezerve în nota sa din *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1899, p. 135; dar punerea la punct a lui A. HIND, *Early italian engravings*, *op. cit.*, a subliniat din nou poziţia importantă a lui Maso şi verosimilitatea atribuirii pe care se sprijină J. GOLDSCHMITH PHILLIPS, *Early florentine designers and engravers*, Cambridge (Mass), 1955. Se înţelege deci greu de ce E. MÖLLER, într-un articol postum despre Finiguerra, în *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XIX (1959), I, p. 185—189, refuză să alăture numele orfevrului, mare desenator de cartoane şi de modele, cu „Cronica ilustrată" şi propune datarea acesteia între 1475—1480 derivînd compoziţiile sale din gravuri care, într-adevăr, provin din ea.

Scanned with OKEN Scanner

17. R. KRAUTHEIMER, *Ghiberti, op. cit.*, p. 353 și urm.
18. F. SAXL, „The classical inscription in Renaissance Art and Politics", în *J.W.C.I.*, IV (1940—1).
19. El scria atunci: „De șapte sute de ani nimeni nu a înțeles greaca în Italia și totuși noi recunoaștem că orice cunoaștere vine de la Grecia": G. VOIGT, *Wiederbelebung des classischen Altertums*, trad. fr., vol. I, Paris, 1894, p. 222.
20. E. GARIN, „La giovinezza di D. Acciaiuoli", în *Rinascimento*, I (1950), 1, p. 66 și urm., reluat în: *Medioevo e Rinascimento*, *op. cit.*, și „Influenze dell'Agriropoulo", în *Testi umanistici inediti sul De anima*, Padova, 1951, p. 10—15.
21. E. GARIN, „Richerche sulle traduzioni di Platone nella prima metà del sec. XV", în *Medioevo e Rinascimento* (Studi in onore di Bruno Nardi), Florența, 1955 și de același autor: „Platone nel Quattrocento italiano" (1962), în *L'età nuova*, *op. cit.*, p. 263 și urm.
22. E. GARIN, în *L'Umanesimo italiano*, *Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Bari, 1952, și numeroasele sale scrieri asupra subiectului, consideră umanismul, de la originile sale, în jurul lui Dante și al lui Petrarca, ca mișcare „filosofică" caracteristică Renașterii; valorile umane sînt exact căutate în domeniile care scapă tradiției școlilor și ating astfel un grad de precizie concretă și de seriozitate, care a fundat o nouă epocă. P. O. KRISTELLER, în „The place of classical Humanism in Renaissance thought" (*Journal of the History of Ideas*, IV, 1943), și „Humanism and Scholasticism in the italian Renaissance" (*Byzantion*, XVII, 1944—5), reluat în *Studies*, 2 și 25 (și completat de: „Philosophical movements of the Renaissance", *ibid.*, 3), a impus o definiție mai strictă a umanismului, care o opune curentelor filosofice. Este vorba de clasa clericilor, secretarilor, oratorilor, care sînt profesional interesați de cunoașterea textelor antice și prin ea de filologie, de istorie, de „dizertația morală", etc. Această discuție are interesul de a sublinia în orice caz poziția originală a mediului florentin în ultimul sfert al secolului al XV-lea. Dacă se acceptă că umanismul acoperă practic toată „gîndirea" Renașterii, Ficino și Pico reprezintă, în fapt, primul efort pentru a oferi filosofiei implicită a mișcării articulațiile sale speculative. Dacă se limitează umanismul la orientarea profesională a literaților, trebuie admisă o extindere a preocupărilor lor, cu lucrările lui Landino, Ficino, Pico... și un efort pentru a constitui puțin cîte puțin o nouă enciclopedie.

Este dealtfel util să se mențină o distincție între interesele literare și interesele propriu-zis filosofice ale epocii, cum însuși umaniștii de la Careggi au simțit nevoia. Într-o scrisoare către Antonio di S. Miniato, Ficino declară că va abandona orice retorică pentru a împrumuta limbajul serios al filosofului (citat P. O. KRISTELLER, *Studies*, p. 573, n. 60); *Theologia pla-*

tonica este un tratat de structură scolastică. Dar și Ficino este cel care, invers, folosește toată energia sa pentru a preconiza o „theologia poetica" și recurge cu plăcere la imagini și forme poetice. Poliziano, mai conștient decît oricare altul de deosebirea dintre cele două planuri, se convertește către 1490 la stricta filosofie — cea a lui Pico — în opoziție cu speculațiile confuze — cele ale lui Ficino — care îi erau altădată suficiente (E. GARIN „L'ambiente del Poliziano", în *Il Poliziano e suo tempo*, Florența, 1957), dar fără a repune în discuție opera sa filosofică și poetică. În sfîrșit Pico, într-o faimoasă scrisoare către Ermolao Barbaro, justifică limbajul barbar al filosofilor scolastici, căci nu mai este vorba de elocvență ci de adevăr (vezi: G. BREEN, „Giovanni Pico della Mirandola on the conflict of Philosophy and Rhetoric", *Journal of the History of Ideas*, XIII (1952), p. 384 și urm.). Se înțelege greu mișcarea fără să se țină cont de dificultățile pe care le ridică acest conflict al tendințelor și această oscilație a gînditorilor florentini (*infra*, Partea a III-a, Introd.). Dar acest fapt nu reduce, ci mai curînd confirmă interpretarea după care mișcarea florentină reprezintă punctul în care umanismul tinde să își atribuie — pentru prima dată — o filosofie pe tipul celor ale Școlii, cu un conținut și scop diferit: vezi *Marsile Ficin et l'art*, Introd., I.

23. In *Paradisus* de Ugolino Verino, scris puțin înainte de 1470, Platon are rolul de ghid supranatural pe care îl avea Virgiliu la Dante: A. LAZZARI, *Ugolino e Michele Verino*, Torino, 1897, p. 66 și urm.
24. *Apologia*, ed. Garin, vol. I, p. 142.
25. E. GARIN, *„L'ambiente del Poliziano"*, în *Il Poliziano e il suo tempo*, Florența, 1956.
26. B. MIGLIORINI, „Panorama dell'italiano quattrocentesco", în *Rassegna della Letteratura italiana*, 1955, 2, p. 193—231.
27. M. SANTORO, „Cristoforo Landino e il volgare", în *Giornale storico della letteratura italiana*, LXXI (1954), p. 501—547.
28. G. FUMAGALLI, „Leonardo e Poliziano", în *Il Poliziano e il suo tempo, op. cit.*, p. 131 și urm.
29. R. PALMAROCCHI, „Lettera di Lorenzo de'Medici a Jacopo Guicciardini", în *Pegaso*, mai 1932, p. 512 și urm.
30. Trebuie puse deci în contrast — fără a duce prea departe opoziția — aceste diferite grupuri de spirite. Ficino devenit bănuitor față de *Morgante* unde Pulci îl ironiza, dar Pulci însuși menționează XXVIII, str. 145, colaborarea amicală a lui Poliziano. Vezi: G. FUMAGALLI, „Leonardo e Poliziano", în *Il Poliziano e il suo tempo* (Congres 1954), Florența, 1957, p. 144 și urm. Se pot compara anumite maxime vesele ale lui Ficino cu cîntecele epicuriene ale lui Lorenzo: vezi *Marsile Ficin et l'art*, p. 18, n. 21 etc.

Scanned with OKEN Scanner

31. Începînd din al doilea sfert al secolului, Florența adaptase de asemenea studiile științifice ale căror centre italiene erau și au rămas de altfel mult timp Bologna și Padova. Cu matematicienii și cosmografii, din care cel mai însemnat a fost Paolo del Pozzo Toscanello (1397—1482) și medici ca Antonio Benivieni, mediul florentin nu mai este departe de mișcarea științifică: vezi *Marsile Ficin et l'art*, p. 13, și *infra*, p. 207—8.
32. *Florentia*, în *Operette Morali, poesie latine e volgari*, ed. Saviotti, Bari, 1929, p. 108. Fragment citat de E. GARIN, *Il Rinascimento italiano*, Milano, 1941, p. 370 și urm.

Sunt et qui causas rerum mundique recessus
Explorent caelique vias atque abdita tentent
Inconcessa oculis hominum, queis personat alto
Plurimus ore Platon et acutus mentis alumnus
His adde innumeras artes quibus altus Apollo
Praesidet et largo concedit munere Pallas
Feta bonis, quae longinquis de gentibus usque
Vel spectanda homini et convectanda petuntur.

O scrisoare a lui Collenuccio către Ficino (*Opera*, p. 913), propune datarea vizitei poetului în 1490.
33. Scrisoare din 13 septembrie1492, Ex. XI, *Opera*, p. 244; *Marsile Ficin et l'art*, *op. cit.*, p. 61.
34. Despre acest punct capital, acum bun cîștigat, există convergență între punctul de vedere al reînnoirii literare expus de P. O. KRISTELLER și reluat, la sfîrșit, în *The classics and Renaissance thought*, Cambridge (Mass.), 1955, punctul de vedere filosofic al lui E. GARIN, în *Medioevo e Rinascimento*, *op. cit.*, 14, *Interpretazioni del Rinascimento*, și II, 2, *Discussioni sulla retorica* și propria noastră expunere asupra sensului „teologiei poetice" la Florența: *Marsile Ficin et l'art*, p. 141 și urm.
35. R. P. OLIVER, „Plato and Salutati", în *Transactions of the american philological Association*, LXXI (1940), p. 315—334.
36. *Supra*, p. 39.
37. *Marsile Ficin et l'art*, I.
38. *Opera*, p. 659; *Marsile Ficin et l'art*, p. 42. Aceeași orientare în schița de tratat *Homo* (1490), care rezumă esențialul doctrinei; *ibid.*, p. 52.
39. Vezi, în special, E. CASSIRER, „Giovanni Pico della Mirandola", în *Journal of the History of Ideas*, III (1942), 2, p. 137, și 3, p. 333 și: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig, 1927; *Marsile Ficin et l'art*, p. 28.
40. Aceste dezvoltări sînt studiate *infra* în prima parte: *Le règne des images*.
41. Scrisoare către Antonio Canisiano, *Opera*, p. 651; *Marsile Ficin et l'art*, p. 101. D. P. WALKER, „Le chant orphique de Marsile Ficin", în culegerea *Musique et poésie au*

Scanned with OKEN Scanner

XVIe siècle, Paris, 1954, p. 16—28, a analizat „psihologia „muzicii la Ficino — îndeosebi după *De triplici vita*— în funcție de noțiunea complexă de *spiritus*.

42. Deja, pentru Alberti, dacă pictura are aceleași „categorii" ca poezia, ea este comparabilă cu muzica în ceea ce privesc efectele sale asupra sufletului. Despre „muzică" și controlul „pasiunilor": E. H. GOMBRICH, „Icones Symbolicae", în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VIII (1948) (reluat în *Symbolic images*, Londra, 1972,. Vezi și: D. P. WALKER, *art. cit.* și *Spiritual and demonic magic*, Londra, 1958, cap. I.
43. J. HUTTON, „Some english poems in praise of music", în *English Miscellany*, II (1951), p. 24: "It in the ambience of Ficino's neoplatonism that we first find this strict union of spheres and angels introduced within the context of the *laudes musicae*". *Panepistemon*-ul de Poliziano (1490—1), conține o teorie asemănătoare a muzicii: A. BONAVENTURA, „Il Poliziano e la musica", *La Bibliofilia*, LXIV (1942), p. 114—171. (I. MAIER: «Un inédit de Politien: la classification des „arts" », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 22 (1960), p. 338—355).

    Despre simbolismul muzicii legat de legenda lui Orfeu și prezent în *Fabula d'Orfeo* de Poliziano, E. WINTERNITZ, „Orpheus als Musikallegorie in Renaissances und Frühbarock", în *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Cassel, X (1962), col. 412.
44. E. LOWINSKY, „The concept of physical and musical space in the Renaissance", în *Papers of the American Musicological Society*, Annual meeting, 1941 (publ. 1946).
45. Vezi P.-H. MICHEL, *La pensée de L. B. Alberti*, *op. cit.*, p. 452 etc.
46. LEONARDO, *Trattato*, ed. H. Ludwig, 29. Formula: *sventurata musica* a dat loc la un memorabil contrasens al lui Péladan care vorbește de „aventuroasa muzică", *Traité de la peinture*, Paris, 1934, p. 43.
47. F. DE HOLLANDA, *Quatre dialogues sur la peinture*, trad. fr., Paris, 1911; aceeași formulă revine de mai multe ori în dialoguri.
48. Aceasta este marea temă a eseului faimos al lui W., PATER, „The school of Giorgione", în *The Renaissance* Londra, 1873. Articolul lui R. JULLIAN, „Peinture et musique à Venise", în *Arte Veneta*, VIII (1954), privește sfîrșitul secolului al XVI-lea.
49. G. UZIELLI, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, seria V, Torino, 1896, p. 586; și E. MÖLLER „Wie sah Leonardo aus?", în *Belvedere*, 1926, p. 29 și urm. Despre simbolistica instrumentelor de muzică în pictura florentină: *infra*, p. 260 și urm.
50. *Marsile Ficin et l'art*, Introd., I.
51. Verino face desigur aluzie la Leonardo, Perugino și Lorenzo di Credi. Cei trei artiști au participat îndeaproape în jurul lui 1470—1475 la lucrările de atelier: B. BE-

Scanned with OKEN Scanner

RENSON, „Verrocchio e Leonardo, Leonardo e Credi", în *Bolletino d'Arte*, XXVII (1933).

Obiceiurile colaborării par să fi fost împinse cît se poate de departe. *Madonna di Piazza* de la Pistoia, care îi revine lui Credi după un desen de Verrocchio, conţinea probabil pe predelă panoul *Naşterea sfîntului Ioan* (Liverpool), care este atribuit lui Perugino, cel al *Bunelvestiri* (Luvru), de tînărul Leonardo şi de Credi şi cel al lui *San Donato* (Worcester); W. VALENTINER, *Studies of Italian Renaissance sculpture*, Londra, 1950, p. 140 şi 141.

Un anumit număr de *Madone* de un stil foarte nobil, ca cea de la Londra (Gal. Naţ.), par să conţină intervenţia lui Perugino. Despre rolul acestuia şi formarea grupului umbrian în chiar această perioadă: *infra*, p. 441, n.

Printre sculptorii din mediul lui Verrocchio, Vasari îi menţionează pe Francesco di Simone Ferrucci, pe Agnolo di Polo, pe G. F. Rustici şi pe Nanni Grosso, necunoscut pe altă cale, „persona molto astratta nell' arte e nel vivere"* care nu se putea spovedi *in extremis* în faţa unui crucifix prost sculptat.

52. Acest rol al lui Verrocchio a fost mai ales bine înţeles de J. THISI, *Leonardo da Vinci, the florentine years of Leonardo and Verrocchio*, trad. engl., Londra, f. d. (1911).
53. M. WACKERNAGEL, p. 301 şi urm.; despre confreriile florentine: *infra*, p. 195.
54. VASARI, ed. Milanesi, III, p. 567. Sfîrşitul expunerii oferă o explicaţie interesantă asupra dispersării constante a atelierelor florentine: vezi *supra*, Introd. gen., p. 15.
55. R. KRAUTHEIMER, *Ghiberti*, *op. cit.*, cap. XVII, XIX şi XX.
56. VASARI, ed. Milanesi, II, p. 413. Un exemplu din aceste critici va fi citat *infra*, partea a II-a, p. 304 şi urm. În schimb Donatello este evocat către 1470 într-o „sacra rappresentazione": H. SEMPER, *Donatello, seine Zeit und seine Schule*, Viena, 1875, p. 321—22.
57. Aceste desfăşurări sînt examinate *infra* în a doua parte: *L'exigence de la beauté*.

* persoană foarte absorbită de artă şi de viaţă

Scanned with OKEN Scanner

Prima secțiune

DOMNIA IMAGINILOR

Introducere

Profanul și sacrul

Cultura florentină din secolul al XV-lea poate și trebuie să fie caracterizată prin secularizarea intereselor sale. Dar ea nu este nicidecum „păgînizantă", în sensul că nu tindea cîtuși de puțin să ruineze autoritatea Bisericii și să atenteze la principiile vieții creștine. S-a putut crede acest lucru în ultimul secol, dar această opinie nu mai poate fi susținută după o explorare serioasă a preocupărilor religioase ale umaniștilor și ale literaților. În ultima parte a secolului al XV-lea majoritatea intelectualilor florentini se regăsesc în asociații religioase, confrerii, ca cea a magilor, a sfîntului Anton din Padova; ei țin acolo *orationes*, în care sînt expuse, doctrinele savante, marile teme ale ermetismului și ale platonismului popularizate pentru confrați, legate de problemele morale de actualitate care sînt tot cele ale noțiunii de *renovatio* și ale mîntuirii bisericii[1]. Problema era în același timp mai gravă și mai simplă decît cea a emancipării spirituale în afara lumii creștine. Accentul era pus pe puterea și originalitatea omului: dar nu se insista mai puțin pe necesitatea de a se reforma ordinea existentă, în domeniul științei ca și în cel al vieții morale. Cele două idei nu erau separabile. O situație neprevăzută se năștea din întîlnirea lor și explică de ce se afirma fără încetare venirea unor vremuri noi. Doar în această perspectivă pot fi

Scanned with OKEN Scanner

clarificate cîştigurile, frămîntările, care au definit începutul cu începutul civilizaţia modernă[2].

La începutul secolului al XV-lea umaniştii formaţi de Salutati şi generaţia lui Niccolo Niccoli elaborau o concepţie fermă despre om în viaţa civică; definiţia unei etici de tip „stoic" ducea la o distincţie radicală între viaţa profană, cea care se practică în cadrul comerţului, politica republicană, munca ştiinţifică etc. şi viaţa religioasă, de Biserică şi de tradiţiile sale[3]. Dar acestea sînt de o imensă varietate: explorarea textelor face acest lucru din ce în ce mai evident şi oferă arme spiritelor preocupate să lărgească orizontul spiritual. Se văd înmulţindu-se referirile neaşteptate în reprezentările de artă sacră. Cînd Leonardo Bruni compune programul celei de a doua porţi a Baptisteriului (1424) cerut de „ufizziali di mosaico", afirmă că acele „storie" trebuie să fie „illustri" şi „significanti", adică frumoase şi bine alese, dar se mulţumeşte cu subiecte banale; proiectul său, criticat de Niccoli, nu va fi urmat întocmai şi după intervenţia lui Ambrogio Traversari majoritatea panourilor, în special cele ale lui Noe, Iosif şi Solomon, vor conţine numeroase detalii savante, luate din surse puţin cunoscute[4]. Ordinea a început să devină mai puţin riguroasă în decorul iconografic al campanilei. Un ciclu complet de medalioane constituind o veritabilă enciclopedie a naturii şi a ştiinţei fusese prevăzut de Andrea Pisano către 1340; cinci, pe latura nordică, nu au fost executate[5]. În clipa în care s-a făcut un efort pentru terminarea ansamblului monumental al catedralei, Luca della Robbia a fost însărcinat să termine acest rînd de medalioane care era cel al „artelor liberale" (către 1437—1439). *Gramatica* şi grupul reprezentînd *dialectica* erau la locul lor; Luca a sculptat un *Orfeu*, doi „sofişti" cu turbane pentru aritmetică şi Tubalcain reprezentînd muzica. Evocarea lui Orfeu se încadrează prost în seria tradiţională. Imaginea este delicată, puţin afectată. Cîntăreţul-muzician, îmbrăcat cu o mantie largă, cîntă din violă sub un fel de palmier; lei, porumbei şi raţe îl înconjură. Nu este

Scanned with OKEN Scanner

vorba aici de muzica instrumentală pe care o reprezintă Tubalcain, ascultînd sunetul ciocanelor; trebuie să te gîndeşti la „muzica superioară", cu alte cuvinte principiul ideal al vieţii spiritului[6]. Medalionul „matematicienilor" nu este mai puţin curios; el decupează pe un fond neutru siluetele animate a doi „înţelepţi" cu barbă, cu turban şi veşmînt brodat[7]. Se regăseşte acest tip exotic cîţiva ani mai tîrziu în *Solomon* de Ghiberti, pe uşa *Paradisului*. Vasari va lăuda „desăvîrşirea, graţia şi desenul „medalioanelor lui Luca della Robbia, crezînd că-i recunoaşte pe „Platon şi pe Aristotel personificînd filosofia şi un cîntăreţ din lăută personificînd muzica"[8]. În clipa Conciliului pentru reunirea bisericilor, un nou repertoriu de simboluri se schiţează.

Supravegherea teologilor se exercita întotdeauna asupra imaginilor suspecte de erezie. În a sa *Summa* (1477) sfîntul Antonino, arhiepiscop de Florenţa, denunţă reprezentarea Trinităţii printr-un cap cu trei chipuri, *quod monstrum est in natura**: Donatello pusese acest *signum triceps*** pe frontul nişei grupării guelfe la Or San Michele, Filippo Lippi în *Viziunea sfîntului Augustin* pe predela altarului Barbadori (1438), Pollaiuolo îl va relua în alegoria *Teologiei* pe mormîntul lui Sixt al IV-lea. Criticile oficiale nu au reuşit să elimine acest simbol, recomandat probabil de bizareria sa[9]. Mica afacere a „tabloului eretic" de care Vasari vorbeşte în *Viaţa lui Botticelli* este de mică importanţă: este vorba de un panou — atribuit astăzi lui Botticini şi datat în jurul lui 1475 — care ar fi fost acoperit din ordinul autorităţii ecleziastice, în capela Palmieri la San Piero Maggiore, căci conţinea o evocare heterodoxă a ordinelor celeste, sfinţii pămîntului aflîndu-se printre ierarhiile îngerilor. *Città di Vita* a comanditarului conţine într-adevăr o lungă expunere după Origene asupra originei sufletelor: ele nu sînt altele — după el — decît îngerii rămaşi neutri în clipa re-

---

* care în natură este un monstru

** semn tricefal

Scanned with OKEN Scanner

voltei lui Lucifer. Tabloul pare să ilustreze această doctrină prin inserarea de personaje umane în ierarhia angelică. Nimic nu confirmă punerea vreunei interdicţii asupra tabloului; dar legenda a putut să dea naştere la discreditarea aruncată cîţiva ani peste opera lui Palmieri de către cenzori suspicioşi, în jurul lui 1485—1490[10]. Nu mai puţin semnificativă este inovaţia contemporană asupra formei arcei lui Noe. După o tradiţie provenită cu siguranţă de la Origene, aceasta era o piramidă, pentru raţiuni de simbolistică universală, pe care le refuza Hugues de Saint-Victor şi mai mulţi învăţaţi medievali. Această „piramidă" a fost brusc prezentată la Florenţa către 1440—1450 de către Ghiberti la a doua poartă a Baptisteriului şi de către Uccello la Chiostro Verde[11]. Iată o mică manifestare de independenţă erudită care confirmă prestigiul surselor rare. La fel, cum s-a observat mai sus, există către 1460 o invazie discretă a motivelor „păgîne", în special a celor care pot fi înzestrate cu o valoare religioasă şi mistică ca imaginea „carului sufletului"[12]. Şi acesta este un lucru care merge mai departe.

Prin mijlocirea unui interes atestat prin serbări, pentru toate formele de exotism se preciza curiozitatea florentinilor pentru particularităţile păgînismului. Cînd Ficino va pronunţa o predică la Santa Maria degli Angeli pe tema: *Philosophia platonica tamquam sacra legenda est in sacris**, în 1487, el înţelegea, printre alte lucruri, să justifice reprezentarea dogmelor creştine prin legenda şi credinţele antice[13]. Salutati putuse să cerceteze odinioară un *exemplum* moral în povestea morţii senine a legendarului Trismegist. Acum era vorba de a-l considera pe Hermes, cum o făcea din 1475 Pier Filippo Pandolfini în al său *Protesto*, ca pe o adevărată referinţă biblică[14]. De ce Hermes ? *Theologia platonica* era ultima dezvoltare a ceea ce se considera drept doctrinele primitive ale uma-

* Filosofia platonică, ca şi cea sfîntă, trebuie culeasă din cele sfinte.

nităţii; *prisca theologia**, cea a lui Hermes, din care Ficino tradusese Pimandru în 1471 şi cea a lui Orfeu, din care păstra traducerea inedită[15]. Ea constituia un fel de „revelaţie" paralelă, graţie căreia omul păgîn ajunsese şi el la doctrina nemuririi, în acelaşi timp ca şi la concepţia „magică" a naturii; de la Hermes şi Zoroastru la Orfeu, la Pitagora şi la Platon, lanţul este continuu. Îmbinarea acestei tradiţii „ermetice" cu creştinismul este cheia istoriei universale[16]. Ficino, care tradusese din 1462 imnul către univers, a folosit constant surse „orfice"; în opera sa ele sînt menţionate mai des decît cele ale lui Platon. El nu a publicat aceste mari texte din Scriptura păgînă, din teamă că, prost înţeleasă, să nu conducă anumite spirite *ad priscum deorum daemonumque cultum jamdiu merito reprobatum***[17]. Această precauţie l-a făcut pe biograful său să creadă că autorul lucrării *Theologia platonica* traversase în tinereţea sa o criză morală provocată de aceste descoperiri şi în mod miraculos depăşită. Această ficţiune este urmarea faptului că întreaga gîndire a lui Ficino, precum cea a lui Pico şi, pe alt plan, cea a lui Poliziano, este animată de o explorare constantă a textelor „mistice" ale lumii antice. Nu era vorba de o dragoste savantă, ci de o nevoie intelectuală; şi această nuanţă deosebeşte maniera florentină de a aborda viaţa antică de cea a provinciilor septentrionale, unde studiul literaturilor antice nu este teologic, ci literar şi istoric[18]. Curiozitatea se extindea la rituri, la rugăciuni, la formele liturghiei, transmise prin Iamblichos şi Apuleius, căci „diversitatea religiilor contribuie admirabil la împodobirea universului". Există interesul de a le cunoaşte bine şi Ficino se arată cu această ocazie preocupat să reconstituie două texte, imaginea „corectă" a zeilor antici, cu atributele lor: într-o scrisoare din 1492 continuă citările sale din Orfeu cu un fragment din Porphyrios despre statuia idea-

---

* vechea teologie

** la vechiul cult al zeilor şi al demonilor, respins încă demult

Scanned with OKEN Scanner

lă a lui Jupiter[19]. Atenţia faţă de aceste surse „secrete" este o formă de evaziune spre fabulos şi exoticul care se manifestă atunci din toate direcţiile la Florenţa. Dar ea aducea o articulare esenţială la gîndirea filosofică: *ermetismul* contribuie direct la fundarea doctrinei „divinităţii" omului, orfismul la eliberarea unei noi simbolici. Una din culmile *Teologiei platonice* este atinsă atunci cînd Ficino aminteşte exclamaţia admirativă a lui Zoroastru: *O homo naturae audentissimae artificium** şi cînd Pico, începe *Oratio*, cu cuvintele lui Asclepius: *Magnum miraculum est homo***[20]. La mijlocul secolului Giannozzo Manetti scrisese, ca răspuns la sumbra *De contemptu mundi**** al lui Inocenţiu al III-lea, micul său tratat *De dignitate et excellentia hominis*, care apără umanitatea citînd după Lactanţiu cuvîntul lui Hermes şi invocînd mărturia operelor de artă umane, de la Piramide pînă la cupola din Florenţa. Aceasta este încă o opinie naivă; dar, marele tratat al lui Ficino în 1482 şi în *Apologia* lui Pico în 1486, ea este exploatată cu o vervă şi o cultură filosofică care schimbă orizontul gîndirii occidentale[21]. Declarînd că „sufletul nostru tinde să se confunde cu lucrurile, tot aşa precum Dumnezeu se identifică în lucruri", Ficino dă formulei ermetice un conţinut nou şi imediat. El o completează printr-un gest de adoraţie exaltată, care este ultimul cuvînt al credinţei sale: „Spiritul omenesc ajunge la Dumnezeu în fiecare zi: prin el arde inima, pieptul îl respiră, limba îl cîntă: capul, mîinile şi genunchii îl adoră, creaţiile omului îl celebrează". Această certitudine este, pentru Ficino, beneficiul pe care îl aduce, pentru cei care ştiu să o înţeleagă, teologia lui Orfeu[22].

Gîndirea — astfel orientată — caută cu predilecţie punctele de coincidenţă între credinţele umanităţii antice şi cele contemporane. Majoritatea temelor filosofice şi poetice ale neo-platonis-

---

* O, omule, plăsmuire foarte îndrăzneaţă a naturii

** Marele miracol este omul

*** Despre dispreţul faţă de lume

Scanned with OKEN Scanner

mului florentin se pot regrupa cu ușurință pe direcția unei linii de intersecție continuă între cele două lumi istorice. Trinitatea se demonstrează amintind o sentință a magilor care admit trei principii universale, *Oromasis*, *Mitris*, *Arimanis*, *id est Deus*, *mens*, *Anima**; stabilind că „orice filosofie care se inspiră din Platon ia în considerare în orice lucru trei aspecte", se va găsi în aceasta un principiu universal al naturii și al vieții morale căreia i se vor reprezenta după voie toate aspectele prin hora Grațiilor[23]. Prin acest dublu demers, Ficino și Pico au impresia că îmbrățișează cei doi versanți ai istoriei și totalitatea spiritului uman. Ceea ce pare subversiv și tulbure în credințele lumii antice, este un adevăr voalat. Trebuie să știi să îl eliberezi biruind frontierele ortodoxiei naive. Astfel, operele poetice și legendele păgînismului trebuie să fie privite cu un ochi nou: „Se poate ca Dante să-și fi propus același scop ca Homer la greci și Virgiliu la latini", scrie Landino în Introducerea sa la *Comedie*. Nu este vorba, bineînțeles, de analogia literară între marile epopei; ci de o analogie a naturii și a funcției, de același fond poetic și doctrinal. Se va numi platonism cunoașterea comună celor trei poeme, în calitate de ansamblu didactic[24]. Ultimele două părți din *Convorbirile Camaldoliene* vor căuta să elibereze acest regim de imagini și de simboluri universale, plecînd de la Eneida.

Orice text poetic valoros trebuie să fie tratat ca Scriptura, adică ca un document avînd mai multe sensuri. Dar glosa tradițională a școlii este artificială. În afara „sensului natural", adică a narațiunii continue, nu există decît o semnificație utilă de desprins: toate sensurile secundare sînt legate între ele „și noi le vom numi pe toate alegorice". Avem de-a face și aici cu o reformă îndrăzneață a canoanelor de interpretare. Pico a mers chiar mai departe. Experiența încercată în *Heptaplus*, reluînd comentariul Genezei, „într-un

---

* Oromasis, Mitra, Ariman, acesta este dumnezeul, mintea, Sufletul.

Scanned with OKEN Scanner

fel de expunere continuă și fără confuzie", îl duce la o descoperire surprinzătoare: corespondența între treptele realului este atît de completă și de sigură încît, *legate prin legăturile armoniei, toate aceste universuri își schimbă cu o generozitate reciprocă natura și chiar numele. În aceasta constă — ceea ce unii ignoră încă — principiul interpretării alegorice*. Altfel spus, nu mai există în cazurile privilegiate, alegorie propriu-zisă; nu există decît simboluri bazate pe corespondența stadiilor ființei, precum cele ale focului, ale soarelui, ale serafimilor, ale dragostei[25].

Umanismul florentin justifica astfel o tendință din ce în ce mai generală de la Dante încoace. Masa enormă de imagini și de legende păgîne putea să fie în mod avantajos reașezată în contextul artei și poeziei creștine. Se atingea un punct extrem, făcîndu-se din mitologie nu doar o metaforă a vieții morale, ci și o simbolică continuă a vieții universale și, în cele din urmă, prin intermediul interpreților săi orfici, o anticipație aproape satisfăcătoare a adevărului creștin. Această atitudine justifică mania ilustrațiilor păgîne care se impun în întreaga cultură. Influența mediului de la Careggi se evidențiază în obiceiul de a solicita imaginile într-un sens filosofic[26]. Dar regăsim aici doar unul din aspectele extraordinarei confuzii între profan și sacru care se manifestă la Florența începînd din 1470—1480 în două moduri: prin introducerea de forme antice în morminte, în amvoane, în pavimente, în miniaturi, în toate lucrările cu destinație religioasă; și invers, prin transferul către imagini profane a unui anume fel de „devoțiune" și a unei sarcini „simbolice" care nu se înțeleg bine decît în arta sacră. Această evoluție nu convenea tuturor: ea trebuia să atragă reacția violentă a lui Savonarola și a „piagnoni"-lor de la sfîrșitul secolului. Această criză — și prelungirile sale în secolul al XVI-lea — îngăduie să se contureze mai bine originalitatea artei umaniste. Imprudențele sale doctrinare sînt cele care interesează mediul de la Careggi[27].

Scanned with OKEN Scanner

Dogma-cheie a neo-platonismului este nemurirea și universalitatea sufletului. „Teologia" păgînă o anticipează; gîndirea creștină o dezvoltă și o desăvîrșește. Ele trebuie deci să se întîlnească, dar rezultă în reprezentarea destinului uman o ambiguitate constantă între realitățile supranaturale și subiectivitatea sufletului. Cînd Ficino, în introducerea sa la traducerea lucrării *De Monarchia* (1468) va deosebi ținutul preafericiților „reintegrați în viață", cel al nefericiților „care sînt lipsiți de ea pentru totdeauna" și cel al călătorilor care se găsesc fie în cealaltă viață (sufletele care se purifică în Purgatoriu), fie chiar în această viață, opoziția dintre Cer și Infern contează mai puțin decît „stările" sufletului. Infernul nu poate fi conceput, în maniera plantoniciană, decît ca domnia materiei, domeniu al apăsătorului și forță negativă, în care sufletul este ca și prins în cursă. Hades este deci — după o temeinică analiză a *Teologiei platoniciene* — coșmarul sufletului impur, *phantasticae rationis imperium in homine impio*; monștrii din legendă exprimă înspăimîntătoarea realitate a pasiunilor și fatalitatea lor; fiecare din fluviile infernale și fiecare regiune reprezintă, în legătură cu elementele, una din rădăcinile legămîntului vinovat de lumea simțurilor[28]. S-ar fi putut, la fel, să se confunde paradisul terestru și Cîmpiile Elizee ale legendei; reședința preafericiților este lumea superioară a „ideilor", cerul platonician la care sufletul parvine în exercițiul absolut al puterilor sale. Această stare de perfecțiune nu este inaccesibilă începînd din această viață. Sufletul care poate să se dovedească încă de pe acest pămînt „senior și conducător al oamenilor, deasupra cerului, egal îngerilor, asemănător lui Dumnezeu", va fi în viața de apoi, *aproape așa cum este cînd realizează zilnic experiența înaltă a contemplării*. Această *Deificatio* a sufletului este prea energic afirmată pentru a nu slăbi noțiunea de transcendență[29].

Gradul intermediar al realului este cel în care sufletul luptă, se expune și se purifică. Și acolo lupta supranaturală între demon și Dumnezeu, între Bine și Rău, contează mai puțin decît con-

Scanned with OKEN Scanner

flictul interior între elementele inferioare ale sufletului supus apăsării, corpului, determinismului naturii și cele ale regiunii superioare, unde se exersează *Ratio* și *Mens*[30]. Apte să guverneze și să depășească natura, aceste două facultăți intervin în domeniul vieții active, pentru a o regla după principiul de *justitia* și în domeniul contemplației care ține de *religio*. Aceste două principii sînt cele „două aripi ale sufletului", ilustrate de Scriptură (Moise, sfîntul Paul), analogia cosmică (Jupiter, Saturn) și de simboluri antice (Prometeu, Ganimede). Acestea sînt noțiunile care păreau apte să definească ordinea lumii și destinul sufletului. Ele se prezentau ca o nouă manieră de înțelegere și de expunere a gîndirii creștine, același adevăr fiind afirmat de antici și de moderni. Nouă era insistența asupra activității sufletului, solidar cu toate stadiile lumii și multiplicarea analogiilor poetice care redau sensibile toate aceste etape: viața umană pare astfel amplificată și dramatizată. Nici o altă doctrină nu putea să fie mai completă în ochii unui modern și mai asimilabilă pentru artist: iată „sinteza" care va fi dezvoltată pe plafonul pictat al Sixtinei și pe mormîntul lui Iuliu al II-lea.[31] Ea antrena, din aproape în aproape, o prefacere a iconografiei ale cărei consecințe în totalitate vor apărea în „iconologiile" savante de la mijlocul secolului al XVI-lea[32].

Era, într-adevăr, imposibil să fie cuprinse toate aceste preocupări într-un cadru filosofic. Legenda avea, de multă vreme, locul său în cultură, grație poeților și culegerilor mitografiilor, dar cu o altă utilizare. Pentru primii umaniști, Boccaccio sau Salutati, legendele lui Orfeu sau ale lui Hercule trebuiau să fie înțelese ca visuri, frumoase, remarcabile prin calitatea lor poetică, neprevăzutul invenției și capacitatea lor de a reprezenta realitatea experienței: *potius physiologia aut ethologia quam theologia**[33]. Această manieră de a aborda legenda accentua valoarea sa de ficțiune mai curînd decît de simbol; este mai mult literară

---

* mai curînd fiziologie sau etologie decît teologie

Scanned with OKEN Scanner

decît filosofică. Ea oferea totodată un joc de imagini pitoreşti şi un sistem de simboluri indispensabile îmbogăţirii şi articulării cunoştinţelor. Mai puţin ambiţios pe planul speculativ, acest punct de vedere se putea dezvolta într-o reflecţie istorică şi filologică mai precisă, pentru a situa intenţiile poeţilor în funcţie de epoca lor şi de cultura lor. Aceasta a fost orientarea lui Poliziano. Către 1474—1475 el se interesează de un *libellus* al unui gramatician bizantin tratînd despre primele cinci cîntece din *Iliada*. El completează remarcile filologice prin comentariul lui Proclus despre *Timaios*, care îi permite să zăbovească asupra descrierii clasice a curţii lui Jupiter în beatitudinea senină a Olimpului[34]. Întîlnim acolo un dublu proces care este captivant: textul este examinat îndeaproape şi verificat; nu se desprinde din el un adevăr teologic, cum ar fi făcut Ficino sau Pico, ci un tablou poetic al plenitudinii şi al frumuseţii lumii. Poezia antică introducea în el direct, descriind fără încetare lumea, ceruri pline de energii active, reprezentate de divinităţile legendei: precum natura voluptoasă a insulei lui Venus în *Stanze*. Înlănţuire de imagini clare, această descriere este un repertoriu pentru artişti, privindu-i în mod direct.

Nu existau deloc alte mijloace de a circula în domeniul emoţiilor fizice şi al sentimentelor naturale şi de a le face reprezentabile. Limbajul „pasiunilor“ poate cu atît mai mult să se desfăşoare, prin „legendele“ lui Orfeu sau ale lui Hercule, care sînt reluate de la sursă respingîndu-se rezumatele şi aranjamentele scolastice.

Astfel antichitatea, atît ca religie, artă şi cultură, începe să fie îmbrăţişată ca o totalitate, ca un ansamblu organic, pe care imaginaţia îl poate sesiza. Începe a fi concepută „distanţa istorică“. Dar, concepîndu-se forma originală a acestei culturi revolute, sîntem tentaţi să definim configuraţia şi problemele specifice lumii umane. Omul de astăzi se defineşte prin omul de ieri în raportul său cu cele două domenii cărora el le este „legătura“, centrul: natura şi istoria.

Scanned with OKEN Scanner

La Ferrara, într-un stil de o surprinzătoare precizie, a fost etalată de către decoratorii palatului Schifanoia, ordonanța astrologică a vieții umane: dar nu se află decît la Florența o alegorie poetică a naturii sub invocația lui *Pan*. Cu *Visul lui Polyphilos* se va publica la Veneția, romanul alegoric consacrat cu îndrăzneală tuturor aspectelor dragostei, însă pe *Venus* castă și gravă a lui Botticelli o întîlnim doar la Florența. Intelectualismul florentin are îngustimile sale și răceala sa[35]. Natura este „cosmosul"; în multiplicitatea fenomenelor trebuie sesizat principiul de coerență, unitatea „vie" care asigură circulația energiilor astrelor către minerale, ca într-un gigantic joc al oglinzilor. În secolul al XV-lea a fost necesar un efort spiritual puțin obișnuit pentru a se elibera această viziune a ordinei naturale de domeniul demoniacului și al ilicitului, unde ea era în mod irezistibil surghiunită. Mediul florentin ajunge acolo datorită idealismului matematic și gustului reprezentării concrete a subiectelor celeste și terestre, dar și datorită noțiunii despre o natură-organism accesibilă prin intermediul fenomenelor grupate sub numele de „magice", cărora Ficino le prezintă importanța în a sa *De vita triplici*[66]. În ciuda acestei insistențe asupra structurii matematice și a coerenței funcționale a universului vizibil, neoplatonicienii erau departe de a întrezări și chiar de a anunța știința lui Galilei și a lui Descartes. Ficino și elevii săi compun, plecînd de la cîteva relații privilegiate, o armătură de simboluri care nu organizează clar lumea experienței; demersul lor este exact invers față de cel al spiritelor — dintre care cel mai elocvent și cel mai ferm este Leonardo — legate de reprezentarea detaliată a mecanismelor naturale. Dar definiția lumii vizibile este identică. Între sinteza *a priori* a primilor și nenumăratele analize speciale ale celui de al doilea, nu există aceste noțiuni intermediare, aceste cadre de interpretare și de clasare care constituie precis „știința". Sub opoziția punctelor de vedere există o legătură la fel de vie privită ca un tot armonios, cu aspectele

Scanned with OKEN Scanner

„minunate“ ale universului și cu definiția sa „estetică“. Și această concepție a naturii este cea care antrenează o valorizare completă a activității artistului. Ficino împrumută scrierilor ermetice ideea că tehnicile dovedesc primatul omului asupra naturii căreia el îi este oglinda și conluzia[37]. Leonardo nu se va exprima altfel; dar acest privilegiu al artistului care este pentru umanist punctul de plecare al unei antropologii noi este, pentru Leonardo, încorporarea științei. Aceeași intuiție poate duce la concluzii opuse: și acolo sfîrșitul secolului va aduce precizarea de poziții.

Se va ajunge la divergențe asemănătoare în ce privește viziunea omului în istorie. Ideea de a căuta în evenimentele trecutului, în credințe și instituții, adevărata imagine a omului, se impune tuturor spiritelor care urmează mișcarea modernă. Biblia și istoria antică furnizează, îndeosebi cea de a doua, un repertoriu indispensabil de atitudini și de probleme. De unde interesul pentru cunoașterea exactă și comentariul textelor, pentru cercetarea atentă a monumentelor; superioritatea culturii italiene, ține, într-o mare măsură, de acestă convingere. Dar ea poate fi folosită în funcție de două perspective diferite: cea a virtuții *(virtù)* și cea a contemplării. Primul umanism florentin, cel al lui Salutati și al școlii sale, accentuase noțiunea stoică a luptei, valorizase activitatea practică; el tindea să facă din morala creștină încoronarea unei etici profane articulată clar grație exemplelor luminoase ale civilizației antice. Această concepție nu va fi niciodată pierdută din vedere; ea domină reflecțiile lui Machiavelli. Dar dacă și el construiește istoria în funcție de un fel de etică adaptată vieții publice, nu se teme să acuze decadența moravurilor provocate de creștinism; „Reflectînd asupra rațiunii pentru care popoarele din acele vremuri antice iubeau mai mult libertatea decît cei de astăzi, am văzut că motivul stătea în istovirea morală a celor din urmă, datorată unei diferențe de educație, bazată ea însăși pe diferența între religia lor și a noastră“. Pe vremea aceea exista tot atîta măreție ca astăzi, dar sacrificiile

Scanned with OKEN Scanner

sîngeroase în faţa altarului înmuiau sufletele mai mult decît o pot face riturile simbolice ale creştinului[38]. Istoria dezvăluie mecanismul societăţilor şi legile politicii, şi nu căile Providenţei.

Este exact opusul convingerii neo-platonicilor pentru care istoria dovedeşte într-adevăr puterea şi originalitatea omului, dar care îi oferă direcţia călăuzitoare prin creşterea şi dezvoltarea religioasă.

Tot aşa cum natura tinde la un fel de „sublimare poetică", accesibilă intuiţiei bine pregătită, istoria demonstrează vocaţia superioară a oamenilor. Aceasta se exprimă prin tradiţia învăţaţilor, care se întîlneşte, în clipa Naşterii lui Cristos, cu revelaţia biblică. Dar cunoaşterea esenţială aparţinea de la origini iniţiaţilor; şi dezvoltarea doctrinelor nu este decît o iluzie a lumii vremelniciei, pe care *docta religio* trebuie să o depăşească.

Sfîrşitul secolului al XV-lea — în care aceste puncte de vedere se încrucişau — nu a fost deci la Florenţa momentul poziţiilor intelectuale simple şi confortabile. Nici reprezentarea naturii, nici a istoriei, nici a cunoaşterii, nici a sufletului şi a destinului său, nu pot fi întru totul conforme tradiţiilor iconografice. Dar reînnoirea simbolurilor este întotdeauna confuză şi dificilă: ea depinde mai mult decît oricînd de personalitatea celui care le inspiră. În acest sens găsim un exemplu semnificativ în dezvoltarea simbolurilor. Giovanni Rucellai îi comandase lui Leon Battista Alberti palatul său de pe Via della Vigna şi capela vecină a Sfîntului Pancratie; el a finanţat, către 1470, faţada de la Santa Maria Novella. Era unul dintre florentinii cei mai avertizaţi în privinţa artei moderne. Pe arcul loggiei, în mijlocul curţii locuinţei sale, el a înscris simbolul soartei; în legătură cu aceasta îi ceruse sfatul lui Ficino care i-a adresat o epistolă *che cosa e fortuna e se l'uomo può riparare a essa*. Tema este constituită de faptul că înţelepciunea *(prudentia)* poate combate diversitatea şi fluxul descurajator al evenimentelor, dar această înţelepciune nu este o cucerire umană ea este un dat natural şi nu operează decît dacă,

Scanned with OKEN Scanner

printr-un „processo platonico", omul știe să meargă pînă la principiul comun al efectelor fortuite care ne deconcertează și pînă la cel al energiei care se află în noi, adică la Dumnezeu, pentru a înfrunta și mai ales pentru a rezolva prin seninătatea interioară acest război al Soartei[39]. Pentru a combina, în aceeași compoziție, aluzia la universul problemelor, modelul antic și educația umanismului, s-a reprezentat o nimfă ținînd un văl întins într-o navă care înfruntă apele universului[40]. Medaliile emblematice ale lui Bertoldo sînt mult mai complicate; reversul unei piese destinată, către 1480, unui *orator* florentin, prezintă victoria muzelor pe lîngă *Mercur*, conduse de lei, cu inscripția: *volentem ducunt nolentem trahunt*. Trebuie înțeles că darul elocvenței poate schimba cursul ideilor aproapelui. Ar fi dificil să se găsească o întrebuințare mai puțin naturală a maximei lui Seneca.[41].

NOTE

1. Abundența acestor reuniuni este semnalată de B. VARCHI, *Storia fiorentina*, IX, 36...; structura lor a fost studiată de G. M. MONTI, *Le confraternità medievali dell'alta e media Italia*, 2 vol., Veneția, 1927 și recent comentată de P. O. KRISTELLER, „Lay religious traditions and florentine Platonism", în *Studies...*, *op. cit.*, cap. V. Despre rolul Confreriei Magilor, *infra*, cap. II, 2.
2. Aceasta este ceea ce se degajă din trecerea în revistă cam anevoioasă a punctelor de vedere succesive ale lui A. CHASTEL, „Art et réligion dans la Renaissance italienne", în *Humanisme et Renaissance*, VI (1945), și W. K. FERGUSON, *The Renaissance in historical thought*, Boston, 1948, tr. fr., Paris, 1952.
3. E. GARIN, *L'Umanesimo italiano*, *op. cit.*, (1952).
4. H. BROCKHAUS, „Die Paradiestür Ghibertis", în *Forschungen über florentinische Kunstwerke*, Leipzig, vol. I (1902). Despre subtilitățile programului: R. KRAUTHEIMER, *Ghiberti*, *op. cit.*, cap. XII. Cîteva exemple vor fi date mai departe.
5. J. VON SCHLOSSER, „Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Signatura", în *Jahrbuch der kunsthist. Samml. der all. Kaiserhauses*, Viena, XVII (1896), p. 13 și urm.: analiza medaliilor și a situării lor. A. VAN MARLE, *Iconographie de l'art pro-*

Scanned with OKEN Scanner

fane au Moyen Age et à la Renaissance, La Haye, 1932, vol. II, p. 228; L. PLANISCIG, *Luca della Robbia*, Viena, 1940.

6. După CRUTWELL, *Luca and Andrea della Robbia and their successors*, Londra, 1902, p. 19, și A. MARQUAND, *Luca della Robbia* (Princeton monographs in art and archeology, III), Londra, 1914, p. 36—7, „it is difficult to find here a symbol of rhetoric or even of poetry".
7. Compoziția este inspirată de panourile porților de la San Lorenzo sculptate de Donatello începînd din 1435: L. PLANISCIG, *Donatello*, Florența, 1947, p. 74.
8. VASARI, ed. Milanesi, II, p. 169; L. GOLDSCHEIDER, *Leonard de Vinci*, 1947, trad. fr., Paris, 1948, p. 22 (nr. 39).
9. G. L. HOOGEWERF, „Vultus Trifons", în *R. C. Pont. Accademia Romana*, XIX (1942—43), p. 205 și urm. Despre simbolul trinitar: E. PANOFSKY, „Signum Triciput", în volumul *Herkules am Scheidewege*, Leipzig, 1930 (Studien der Bibliothek Warburg, XVIII). Privitor la atribuirea nișei lui Donatello, îl urmăm pe W. PAATZ, *Kirchen* IV, p. 533.
10. M. DAVIES, *The earlier italian schools* (National Gallery), Londra, 1951, p. 94—98. Despre „erezie": G. BOFFITO, «L'Eresia di Matteo Palmieri, „cittadino fiorentino"», în *Giornale storico della letteratura italiana*, XXXVII (1901), p. 1—69. După FILIPPO DA BERGAMO, *Supplementum chronicarum*, Veneția, 1483, Palmieri ar fi fost condamnat și ars. Vezi E. WIND, „The revival of Origen", în *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, Princeton, 1954. Un document recent publicat de P. O. KRISTELLER, *Studies*, p. 328, indică totuși că în 1515 un dominican a mai fost însărcinat să revizuiască textul poemului.
11. D. C. ALLEN, *The legend of Noah*, 1949, p. 169; E. WIND, *art. cit.*, p. 419; R. KRAUTHEIMER, *Ghiberti*, *op. cit.*, p. 177.
12. *Supra*, p. 39—45.
13. A. DELLA TORRE, *op. cit.*, p. 619—620.
14. E. GARIN, „Problemi di religione e filosofia nella cultura florentina del Quattrocento", în *Humanisme et Renaissance*, XIV (1952).
15. D. P. WALKER, „Orpheus the theologian and Renaissance Platonists", în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XV (1943), P. O. KRISTELLER, *Studies*, p. 51 și urm.
16. *Marsile Ficin et l'art*, p. 157 și urm.
17. *Opera*, 933 (scrisoare către Martinus Uranicus, iunie 1942); G. CORSI, *Vita Ficini*, cap. VIII; P. O. KRISTELLER, *Studies*, p. 202.
18. Cum a observat F. SAXL, „Pagan sacrifice in the italian Renaissance", în *J.W.C.I.*, II (1939), 4.
19. *Opera*, p. 935. Acest text va fi reluat de mitograful V. Cartari. Despre această noțiune nouă a imaginii „exacte" a divinităților antice: EH. GOMBRICH, „Icones

Symbolicae, The visual image in neo-platonic thought", în *J.W.C.I.* XI (1948), p. 78. (Reluat în *Symbolic images*, *cit.*).

20. *Th. pl.*, XIV, 1, *Opera*, 305; PICO, ed. Garin (1942), p. 102.
21. E. GARIN, «La „Dignitas hominis" e la letteratura patristica», în *La Rinascita*, I (1938), p. 102—146. G. GENTILE, „Il concetto dell'uomo nel Rinascimento", în *Il pensiere italiano del Rinascimento*, Florența, 1940, p. 90 și urm.
22. *Th. pl.*, XIV, 3, *Opera*, 309; *ibid.*, XIV, 8; *Opera*, 360. Citate: *Marsile Ficin et l'art*, p. 43 și 45.
23. *Th. plat*, XIV, 1, *Opera*, 308; *Convito*, I, 2; *Marsile Ficin et l'art*, p. 146.
24. A. BUCK, „Dichtung und Dichter Cristoforo Landino", în *Romanische Forschungen*, LVIII—LIX (1947), p. 233—246.
25. PICO, *Heptaplus*, Proemio, ed. E. Garin, p. 192; E. H. GOMBRICH, *art. cit.*, p. 168.
26. Astfel stela funerară a unei familii completată la Roma în jurul lui 1490 cu inscripțiile: *Honor*, *Amor*, *Veritas*: P. L. WILLIAMS, „Two roman reliefs in Renaissance disguise", în *J.W.C.I.*, IV (1940—41), p. 47 și urm.
27. Ficino are adeseori sentimentul că merge prea departe. El se descurcă de obicei declarînd că expune doctrinele anticilor fără să și le asume și că este vorba de un joc poetic. Astfel, cînd se oprește la simbolistica lui Eros și la principiile „magiei" universale, scrie: *liceat hic una cum Pythagoricis parumper confabulari** (*Th. pl.*, III, I, *Opera*, p. 125).
28. *Th. pl.*, XVIII, 10, *Opera*, p. 418; *Marsile Ficin et l'art*, p. 164, p. 166, n. 6 și remarcabilul studiu al lui R. KLEIN, *L'Enfer de Ficin* (1960) reluat în „La forme et l'intelligible" scrieri despre Renaștere și arta modernă, Paris, 1970, cap. 3.
29. *Th. pl.*, VIII, *Opera*, p. 185; *Th. pl.*, XVI, 8, *Opera*, p. 385; *Marsile Ficin et l'art*, p. 68 și p. 53, n. 33. P. O. KRISTELLER, *Il pensiero filosofico*, *op. cit.*, p. 37, etc.
30. Acolo se află un aspect al unei evoluții mai generale descrisă de E. PANOFSKY, *Hercules am Scheidewege*, Leipzig, 1930.
31. *Marsile Ficin et l'art*, III. E. PANOFSKY, *Studies in iconology*, *op. cit.*, cap. VI; CH. DE TOLNAY, *Werk und Weltbild Michelangelos*, *op. cit.*, II.
32. Despre toate aceste probleme: J. SEZNEC, *La survivance des dieux antiques*, *op. cit.*, și observațiile lui E. GARIN, „Le favole antiche", în *Medioevo e Rinascimento*, *op. cit.*, I, 3.
33. BOCCACCIO, *Genealogia Deorum*, XV, 8.
34. *Infra*, p. 267 și p. 347—8.

---

* ar fi permis aici să discutăm puțin împreună cu pitagoreicii

Scanned with OKEN Scanner

35. Un obiect, foarte semnificativ este, din acest punct de vedere, medalionul de bronz, lucrat în aur și argint, care a fost numit *Oglinda Martelli* (Victoria and Albert Museum, *Catalogue of italian plaquettes*, de E. Maclagan, Londra, 1924, p. 11): nu se mai intenționează să fie atribuit lui Donatello și să fie datat între 1450—60, cum dorea Bode. El datează din jurul lui 1500 și poate fi padovan (vezi *supra*, I, Parte, I cap. VI). Reunește, sub un mic Hermes înconjurat de ramuri de viță și de simboluri rituale, un faun făcînd gestul încoronării și o bacantă făcînd să țîșnească laptele din sînul său într-un rhyton. Sub o mască situată în primul plan, inscripția:

$$\left.\begin{matrix} Natura \\ Necessitas \end{matrix}\right\} \; quae \; \left\{\begin{matrix} favet \\ urget \end{matrix}\right.$$

subliniază, pe cît se poate de puternic, ideea de coerență și a atotputerii forțelor generate de natură. E. SAXL, „Pagan sacrifice in the Renaissance", în *J.W.C.I.*, II (1949), p. 359 și urm. Elementele se regăsesc în *Visul lui Polyphilos*: nimfa generoasă reapare în alegoria Naturii cu dedicația πάντων τοκαδί, masca cu capul Meduzei reprezentată pe cheia de boltă a templului lui Venus Physizoé și de mai multe ori motivul priapic.

36. Vezi: *Marsile Ficin et l'art*, I, 3. Chiar despre locul „magiei" în cultura Renașterii: E. GARIN, „Magia ed astrologia nella cultura del Rinascimento", în *Belfegor*, 1950, p. 657—667, și *Medioevo e Rinascimento*, *op. cit.*, II, 4.

37. *Marsile Ficin et l'art*, I, cap. I.

38. *Discorso sopra la prima deca di Tito Livio*, Cartea II, cap. II; vezi A. RENAUDET, *Machiavel*, Paris, ed. a 2-a, 1952.

39. Astfel *Fortuna* a pierdut caracterul de pură iluzie pe care îl avea la Dante, fără să primească valoarea de sfidare la adresa virtuții *(virtù)* pe care o avea la Machiavelli: vezi E. CASSIRER, *Individuum und Kosmos*, *op. cit.*. Motivul Soartei ținînd vălul a fost folosit de un gravor de medalii florentin zis „Maestrul Soartei": C. VON FABRICZY, *Medaillen der italienischen Renaissance*, Leipzig, f. d., p. 63.

40. Despre Giovanni Rucellai (1403—1481); G. MARCOTTI, *Un mercante fiorentino e la sua famiglia*, Florența, 1881. Scrisoarea lui Ficino este reprodusă în P. O. KRISTELLER, *Supplementum ficinianum*, II, 169—172 studiul a fost făcut de A. WARBURG, „Francesco Sassettis'letztwillige Verfügung (1907), în *Gesammelte" Schriften*, 4, 1932, vol. I, p. 147 și urm. (Stema de pe steag se regăsește pe fațada de la Santa Maria Novella;

---

* Natura / Necesitatea } care } ajută / obligă

V. HERZNER, „Die Segel Imprese der Familie Rucellai", în *Mitteil. des Kunsthist. Institutes in Florenz*, 20 (1976), p. 135 și urm.

Sursa imaginii peștelui pare a se găsi într-un fragment din Legile lui Platon, cum a arătat E. WIND, „Platonic tyranny and the Renaissance Fortuna; on Ficino reading of Laws IV A — 712 A", în *De Artibus opuscula LX* (*Essays in honor of Erwin Panofsky*, New York, 1960, p. 492 și urm.).

41. W. VON BODE, *Bertoldo*, *op. cit.*, p. 23—25. (Vezi: E. GARIN, *Cusano e in platonici italiani del Quattrocento* (1962), reluat în „L'età nuova", *op. cit.*, p. 293 și urm.).

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul I

Natura

Cultura și arta Renașterii sînt văduvite de unul din resorturile lor esențiale, cînd este ignorat peisajul „cosmologic"[1]. Un interes pasionat se manifestă în secolul al XV-lea pentru diversitatea concretă a universului, dar „descoperirea" nu valorează nimic fără cadre intelectuale pentru a o înțelege și a o comunica. Răsturnarea acelei *imago mundi* tradiționale, prin descoperirea noii lumi și a sistemului solar, s-a produs în timpul unei lungi crize a noțiunilor „fizice"; revizuirea doctrinelor scolastice care fixau „macheta" universului[2] nu a fost mai puțin operantă decît studiul lucrărilor de geografie și de cosmologie antice, mai bine cunoscute și cercetate mai îndeaproape Paradoxul Renașterii este faptul că cosmologia a fost renovată grație datelor științei grecești antice, înainte ca ea să fie definitiv rectificată. Cu Ptolomeu, reeditat din 1420, cartografia cunoaște o nouă înflorire; *Geographia* lui Berlinghieri (c. 1480) este o refacere a textului savantului alexandrin, însoțit însă de hărți detaliate, care reprezintă un progres imens. Micul manual școlar al lui Sacrobosco (John of Hollywood) va rămîne pînă în secolul al XVI-lea la baza studiilor cerului; *Spera volgare* de G. Dati (1478) îi adaugă vederi mai ezoterice despre lumină și teologie; dar cînd Lorenzo Bonincontri din San Miniato publică ediția lui Manilius (1484), descrierea clasică a cerului duce la noi precizări[3].

Scanned with OKEN Scanner

Știința umanistă lucra deci în interiorul schemelor antice, chiar în clipa în care organizarea lor era tocmai pe punctul de a fi contrazisă. În aceleași medii se multiplicau inițiativele potrivite pentru revizuirea acestor scheme. Cazul este îndeosebi evident în ceea ce privește descoperirile geografice: munca de cartografiere, fără care ele nu ofereau nimic controlabil, implica elaborarea machetei terestre. Florența era unul din centrele acestei activități; și ea a fost una din cetățile occidentale unde s-au acumulat informațiile interesante[4]. Toscanelli îi chestiona în mod constant pe călători pentru a verifica longitudinile; în iunie 1474 el îi va trimite lui Fernam Martins, canonic de Lisabona, faimoasa scrisoare, însoțită de hărți nautice, despre drumul „occidental" al Indiilor; Poliziano îi va propune papei Iuliu al II-lea să sărbătorească explorările portugheze de la emisfera australă. Sînt multiple exemple despre interesul florentinilor pentru aceste probleme; și opusculul care a consacrat actualitatea descoperirilor geografice, scrisoarea despre *mundus novus* dedicată lui Lorenzo di Pierfrancesco de Medici, a fost publicată la Florența din 1502 de Amerigo Vespucci. „Pilota mayor" era nepotul canonicului Giorgio Antonio, prieten al lui Ficino[5]. Nu este necesar să urmărim îndeaproape toate aceste fapte pentru a conchide că la sfîrșitul Quattrocento-ului florentinii se puteau simți în centrul cercetărilor contemporane.

I. SFERA ȘI ELEMENTELE

Deși elementele pentru o *imago mundi* geocentrică sînt cele tradiționale, viziunea universului nu a rămas inertă. Vasta organizare de noțiuni care avea loc pe atunci conduce, totuși, la o idee despre natură tot atît de diferită de macheta descrisă de scolastică, cît de structura guvernată de legile mecanicii, definită mai tîrziu de Galilei și de Descartes. În 1475 Ficino a examinat la Florența o mașină complexă, un montaj de automate, care i

Scanned with OKEN Scanner

s-a părut un excelent simbol al ordinii cosmice: „Figuri de animale făcute să devină, printr-un sistem de echilibru, solidare cu ajutorul unei singure sfere, se mişcau divers, în funcţie de aceasta: unele alergau la stînga, celelalte la dreapta, în sus sau în jos, altele se ridicau, coborau, unele le înconjurau pe altele, unele chiar le loveau pe altele. Se auzeau de asemeni trompete şi coruri, păsări cîntînd şi alte fenomene de acelaşi gen care aveau loc în mare număr la o simplă mişcare a acestei sfere“[6]. Întreaga epocă a avut pasiunea jucăriilor mecanice, a maşinilor imprevizibile, care par propriu-zis minuni, *miracula*: interesul lui Ficino pentru „tabernacolul“ fabricantului german arată în ce sens se orienta pe atunci filosofia automatelor. Ele reprezintă lumea şi demonstrează puterea omului care o domină. Sînt identice cu natura, căci şi ea este un mecanism perfect închegat în care detaliul formelor contează mai puţin decît solidaritatea lor şi mişcarea lor, marele joc al ansamblului[7]. În aceeaşi ordine de idei trebuie amintită reprezentarea „Sferei mişcătoare“ în orologiile astronomice, precum cea a lui Lorenzo della Volpaia, descrisă cu admiraţie de Poliziano (1484), de Ficino (1489) şi rămasă celebră la Florenţa: un capitol binecunoscut din *De vita triplici*, intitulat „De fabricando universi figura“ (III, 19), indică toate elementele de luat în considerare în această reconstituire delicată, căreia nu i se exclude orice valoare „magică“[8].

Însăşi logica neo-platonismului determina degajarea unei noţiuni care să se detaşeze de imaginea statică a universului. Corelînd formulele ermetismului asupra lumii — animal divin — cu speculaţia astrologică şi cu studiul fenomenelor de rezonanţă şi de „magie“, se ajungea la înţelegerea aceastei consistenţe a naturii, acestei coerenţe a ordinei sale şi a cursului său care constituie în acelaşi timp un sistem matematic şi un organism complet. Originea sa şi ţelul său, însăşi posibilitatea funcţionării sale trebuie să fie raportate la planul divin; dar toate fenomenele lumii sen-

 sibile trebuie mai întîi să fie înţelese ca fiind ex-

Scanned with OKEN Scanner

pansiunea unei puteri „raționale", care va fi definită ca *Anima mundi*. Această noțiune tot atît de puternică pe cît de ambiguă pare astăzi fabuloasă; ea a fost o etapă indispensabilă spre emanciparea ideii despre natură. Se observă cu o atenție necunoscută în epoca precedentă simpatiile oculte și corespondențele din care *Pimandru* tradus, din 1463, de Ficino, face însăși legea universului. Rolul filosofilor de la Careggi, și în special, al lui Ficino, este de a fi culeș și difuzat la momentul decisiv motivele pînă atunci suspecte ale ezoterismului occidental[9]. Reluarea vechiului simbol „pitagorician" al oului ca reducție a lumii, adeseori reprodus de comentatorii lui Ovidiu, se pare dintr-un punct de vedere nou: structura sa sferică (sau aproape) semnifică minunea unei expansiuni regulate și infinite; diversitatea materiilor care îl compun nu amintește doar echilibrul elementelor deosebite prin densitatea lor, ci posibilitățile nașterii. Într-o ordine aparent finită și fixă se exprimă o energie infinită și vie; este necesar să fie citite oarecum una prin cealaltă, pentru a se ajunge la misterul universal[10]. Căci, în definitiv, totul este simbol în lumea vizibilă; se stabilește o relație constantă și reciprocă între ființele existente în spațiu și realitățile interioare ale sufletului. Astrologia este, în acest sens, cheia viziunii noi. *Totum in nobis est caelum**; și Ficino va dezvolta pe acest principiu o stranie „astrologie moralizantă"[11]:

Sol	Deus
Luna	animi et corporis motio continua
Mars	celeritas
Saturnus	tarditas
Jupiter	lex
Mercurius	ratio
Venus	humanitas**

---

* Totul în noi e cer

** Soarele — dumnezeu; Luna — mișcarea continuă a sufletului și a corpului; Marte — repeziciune; Saturn — încetineală; Jupiter — legea; Mercur — rațiunea; Venus — umanitate

Scanned with OKEN Scanner

*Anima mundi** este principiul de unitate între formele care servesc la exprimarea ordinei cosmice. Teoria „muzicală" a lumii, care sesizează aceleaşi intervale în gama tonurilor şi în ordinea planetelor, fusese dezvoltată după *Timaios* de neo-pitagoricienii din secolul I î. e. n., cum o dovedeşte clar *Visul lui Scipio*. Într-o a doua etapă Macrobius, care a comentat acest text clasic, Boetius şi Martianus Capella, constituiseră doctrina armoniei universale după scheme uşor de generalizat, în care fiecare sferă corespunde unei ştiinţe şi în care toate activităţile umane se pot înscrie în aceleaşi reţele de origine cosmologică[12]. Ele capătă viaţă, pornind de la sursele antice, în mediul florentin. Astfel muzica nu este doar expresia unei structuri, ci instrumentul unei comunicări reale între *Anima mundi* şi sufletul uman. Raportul stabilit după Dionysos Areopagitul între sferele şi ierarhiile celeste — care presupune aderarea la cele şapte planete clasice ale primului mobil şi ale cerului cristalin sau empireu — nu mai este exterior; divinităţile planetare sînt partea vizibilă şi îngerii partea invizibilă a aceleiaşi lumi. Armonia originală este exprimată la fiecare nivel prin sufletul fiecărei sfere, unde Platon *(Republica*, 617) situa misterios sirenele şi Plutarh *(Symposium*, IX, 14*)* muzele[13]. Astrologia, care este arta de a calcula consecinţele în lumea sublunară ale acelor *vultus caeli***, devine mijlocul de a se face sesizată la fiecare moment solidaritatea profundă, nu doar a omului şi a cosmosului, dar mai ales a ceea ce se manifestă în afară în fenomenele fizice, în interior în experienţa psihologică şi morală. Planşa celebră a tratatului lui Gafurius care introduce muzele în locul *Artelor* scolastice şi aşază întregul sistem sub invocaţia lui Apollo, este cea mai viguroasă exprimare[14].

Viziunea asupra naturii devine o imensă proiecţie a energiilor conştiente şi inconştiente ale sufletului. Toate pasiunile se regăsesc acolo, graţie

---

* Sufletul lumii.
** chipul cerului.

Scanned with OKEN Scanner

desfășurării legendei care dă un „chip" psihologic lui Marte, lui Mercur, lui Venus, Hidrei, lui Pegas... Nimic din natură nu poate fi inert și indiferent. Și, grație intuițiilor vehiculate de astrologie, perfecțiunea și strălucirea proprie paradisului sînt acum căutate în lumea vizibilă: ele sînt atributele adevărate și demne de a fi reprezentate. Căci din această putere ocultă se pot deduce toate proprietățile universului fizic, articularea sa și ritmurile sale. Comentariul lui Ficino la *Timaios* dezvoltă formula: *Fecit Deus mundum viventem, animatum et intellectualem**. La nivelul sufletului se încrucișează și se articulează structura inteligibilă a lucrurilor și pulsația vitală care le unește în același organism. *Pentru a combina mai bine cu propriul Său spirit și cu materia lumii o singură și aceeași ființă însuflețită, Dumnezeu a diferențiat materia în patru elemente care sînt precum umorile acestui corp viu, cum dăduse patru înfățișări spiritului Său.* Ele purced de la intelect și suflet care sînt substanțe, de la inteligență și de la natură care sînt calități înnăscute ale materiei. *Imaginile acestor patru puteri* sînt cele patru elemente care le corespund: Focul (Spirit-Intelect), Aerul (Inteligența), Apa (Suflet), Pămîntul (Natura). Astfel lumea poate ține concomitent de Eternitate și de Timp, poate fi una și multiplă, fixă și în mișcare; ea conține patru moduri de viață în funcție de aceste patru principii spirituale: o *Saturnia vita*, direct fecundată de cer, care concepe prototipuri și formele universale fără a avea nevoie de experiență exterioară, o *Jovialis*, cea a sferelor și a stelelor, care aderă în mod egal la treptele fixe și impasibile ale ființei, dar deschisă către partea de jos, o *Venera*, în care aceeași energie este distribuită în suflete particulare și exteriorizată în aparențele corporale, o *Dionysiaca* în sfîrșit, adică total confundată în natură și pierdută în excitarea sensibilității imediate. De-a lungul tuturor acestor stadii se stabilește acel *duplex ad Deum ordo rerum, alter quo ab eo procedunt, alter quo proce-*

* Dumnezeu a făcut universul viu, însuflețit, inteligent

Scanned with OKEN Scanner

*dentes convertuntur ad ipsum**; acest du-te-vino perpetuu este singurul apt să ofere o idee despre lume, despre structura sa ramificată, despre suficienţa sa şi despre rostul său[15].

Reprezentările didactice — atît de frecvente în secolele XIV şi XV — nu puteau ignora această evoluţie. Mozaicurile din Baptisteriul din Florenţa, executate în cursul secolului al XIII-lea şi terminate doar către 1325, constituiau încă pentru artiştii din secolul al XV-lea cel mai bun rezumat al picturii toscane antice. Acesta era un fel de oglindă doctrinală monumentală. Cele patru laturi ale octogonului, împărţite în etaje regulate, prezintă un fel de rezumat al istoriei universale *(Geneză şi Mîntuire, Judecată de apoi)*, deasupra unei galerii de mici compartimente înfăţişînd sfinţi şi profeţi cu, în vîrful cupolei, deasupra Pantocratorului, Dumnezeul Creaţiei înconjurat de serafimi şi heruvimi şi în celelalte părţi ale octogonului, celelalte opt ierarhii angelice gravitînd precum în *Paradisul* lui Dante, în jurul punctului luminos central, materializat aici prin lanternă[16]. Acesta este cerul şi nu universul. *Figura mundi* supusă puterii divine este dimpotrivă reprezentată în discul gigant cu douăzeci şi două de cercuri de diferite culori, care a fost pictat la Campo Santo la Pisa către sfîrşitul secolului al XIV-lea: mapamondul central este cuprins de sferele concentrice ale elementelor la care se adaugă cercurile ierarhiilor celeste. Un imens Cristos îmbrăţişează întreaga întocmire, după schema deja prezentată la începutul secolului al XIII-lea de o miniatură din *Liber divinorum operum* de Sfînta Hildegarda, executată la Lucca[17]. Un element nou se dezvoltă cu succes de la sfîrşitul Trecento-ului. În tablourile religioase „concertul îngerilor“ devine la modă în Toscana, ca în întreaga pictură a Occidentului, referinţa cosmică fiind însă mai frecventă. El însoţeşte evenimentele istoriei sacre unde se face sim-

* dublă ordine a lucrurilor spre Dumnezeu, una prin care se pleacă de la el, alta prin care cei plecaţi se întorc la el

ţită direct acţiunea dragostei divine, Bunavestirea şi Încoronarea Fecioarei — mai puţin des Naşterea; el place îndeosebi artiştilor care prelungesc mişcarea „goticului internaţional", Gentile da Fabriano, Bicci di Lorenzo, Lorenzo Monaco. În *Încoronarea Fecioarei* a acestuia, executată în 1412—1413, doi îngeri îngenunchează deasupra arcelor care reprezintă sferele; în cel al lui Gentile da Fabriano, cu cincisprezece ani posterior, opt îngeri (cărora li se alătură serafimul care îl însoţeşte pe Părintele Etern), cîntă din instrumentele lor deasupra unei bolţi celeste care acoperă soarele, luna şi stelele. Cîteva semne celeste, florile din *Hortus conclusus*, harfa sau lira îngerilor, sînt suficiente pentru a introduce motivul „muzicii psalmice", căreia sfîntul Ambrozie îi înfăţişase raţiunea de a fi şi grandoarea *(Expositio Psalmorum*, XII*)*. Dar această indicaţie discretă, adeseori subliniată prin medalionul lui David, tinde repede să se estompeze. Către mijlocul secolului, în tripticul Sfîntului Ambrozie, Filippo Lippi situează scena pe o estradă în mijlocul unei grădini în care îngerii juvenili cîntă printre crini; semnificaţia „cosmică" a scenei dispare într-o viziune agreabilă. Totuşi, în ultimele momente ale carierei sale, în 1468, compunea în absida catedralei de la Spoleto o evocare sugestivă, care marchează o schimbare netă de ton: Dumnezeu Tatăl cu o tiară pontificală pe cap, o încoronează pe Maria în centrul unui medalion enorm, presărat cu cuie de aur, multicolor, asemănător unui curcubeu circular, care indică sferele cerului: un soare străluceşte deasupra lor; îngeri cădelniţînd şi îngeri cîntăreţi, asemănători cu cei ai lui Benozzo Gozzoli din capela Medici, însoţesc ceremonia; fraţii lor aruncă flori, cîntă din flaut sau la orga portativă. În josul scenei o suită de sfinte personaje în extaz, patriarhi, profeţi şi sibile, închide viguros compoziţia care, îmbrăţişînd forma de boltă cu semicupolă a absidei, pare animată de o gravitaţie majestuoasă[18].

Cu mai multă densitate şi mişcări sincronice, găsim un „paradis" mai conform, într-un cuvînt, viziunii cosmice moderne, în *Încoronarea Fecioarei* 380

de Francesco di Giorgio. Accentul cade acum pe „diriguitorii sferelor" și atitudinile variate ale puterilor care ocupă treptele interioare ale lumii: confuzia sistemului planetar — animat de „muzica" cosmică — și a ierarhiei paradisului — inspiratoare a muzicii sacre — nu poate fi mai completă[19] Ceea ce relevă cel mai bine transformarea sentimentului cosmic este ezitarea artiștilor în clipa reprezentării jocului sferelor. Schema tradițională se complică: se ezită între sferele încadrate și văzute în secțiune ca în curcubeu, sferele în inele descrescînde formînd un fel de tunel, sferele văzute în secțiune ecuatorială ca cercuri concentrice orizontale[20]. Botticelli va folosi pe rînd toate aceste tipuri în ilustrațiile sale pentru *Comedie*. În cîntul XXVI nouă cercuri din mici flăcări se învîrt în jurul chipului orbitor al lui Dumnezeu, în cîntul VI, o eboșă a acestor mici bariere de flăcări, închisă într-un cerc prezintă în secțiune paradisul; zborurile sufletelor urmează altundeva axe curbe invizibile. Imaginea cea mai remarcabilă este fără îndoială cea din primul cînt de la inelul strîmt al paradisului terestru, plantat cu cîțiva pomi care se înclină, Dante și Beatrice se ridică traversînd primul hotar al sferelor celeste, întins ca un fir circular pe care trebuie să îl traverseze. Planul cosmosului — și tema ascensiunii lui Dante — este dat într-o ilustrație a cîntului II, conform întocmai cu macheta din Pisa[21].

În afara cîtorva teme ale picturii religioase, unde era obiceiul să se introducă motivul psalmistului, simbolica monumentală apelase întotdeauna la reprezentarea cerului, în general pictat și înstelat, pe bolta bisericilor. De asemenea imaginea completă a lumii celeste se justifica cu atît mai bine cu cît, grație cupolei, arhitectura însăși devenea *per analogiam* edificiul universului. Aceasta a fost soluția prevăzută de Rafael la capela Chigi de la Santa Maria del Popolo unde desenele au fost traduse printr-o circumstanță favorabilă în mozaic, începînd din 1515: în loc de o etajare de cercuri se află o coroană de medalioane identice în care fiecare zeu planetar este situat sub

Scanned with OKEN Scanner

îndrumarea unui înger care pune, într-o oarecare măsură, stăpînire pe el; pe lunetă Creatorul pune în mişcare cu un gest spectacular întreaga întocmire[22]. El pare să se rotească în jurul său şi această imagine aminteşte prea mult arta lui Michelangelo pentru nu invita la căutarea sursei pe plafonul Sixtinei, o proiecţie gigantică a cosmologiei contemporane. Abandonînd orice fel de schemă armonică, Michelangelo nu se interesează decît de expresia mişcării şi de viaţă ca atribute divine. În *Crearea lui Adam*, Domnul se iveşte învăluit în marea mantie însoţit nu de îngeri ci de cîteva genii reprezentînd „ideile eterne". Dacă urmărim suita tablourilor Genezei, găsim acolo toate formele mişcării giratorii, culorile din ce în ce mai clare şi transparente mergînd de la gri la mov. Pe panoul care urmează *Creaţiei omului*, Domnul pluteşte cu braţele întinse: în *Crearea Soarelui şi a Lunii*, juxtapunerea de două imagini impune viziunea mişcării furioase care îl duce cu sine şi din care se împrăştie aştrii şi sferele. Primul tablou prezintă fiinţa divină în expansiune care smulge haosului[23] lumea vizibilă. Nimic nu defineşte mai bine misterul lumii decît violenţa actului creator: Michelangelo nu a reţinut decît mişcarea vieţii, Rafael acordul armonios al spaţiului şi al spiritului.

Cosmologia era legată de teoria sferelor; fizica o prelungea prin teoria elementelor. Aceasta permite să îţi dai seama de toate manifestările cărora pămîntul le este teatrul, de la istoria naturală a animalelor şi a plantelor, la geologie şi la misterele sale. Ea consideră toate accidentele atmosferei şi fenomenele meteorologice punînd în legătură tot ceea ce o priveşte cu mişcările, cu mecanismele minunate ale acestei „maşini universale (care) pentru admirabila sa înfăţişare a fost numită *cosmos* de Greci, *mundus* de Latini" (Landino, Prefaţă la traducerea sa din Pliniu, Florenţa, 1476). Din aceeaşi perspectivă Ficino, care a fost — trebuie să reamintim — în secolul al XV-lea singurul comentator al dialogului *Timaios*, conferă legii elementelor o dublă valoare,

Scanned with OKEN Scanner

matematică și organică, cu prelungiri folositoare în arte. Comentariul la *Timaios* amintește întradevăr că „cifra cuaternară a elementelor convine lumii" (cap. XX), că totul este compus (cap. XXIV) și că fiecare are proprietăți particulare ușor de reprezentat prin forma simplă care îl constituie:

pămînt ..... cub
foc .....piramidă (tetraedru)
apă.....icosaedru
aer ..... octaedru

Această echivalență trebuia, în principiu, să furnizeze mijlocul pentru descompunerea oricărui întreg corp natural în funcție de dozajul elementelor: ea invita la constituirea unui fel de analiză cristalografică a lucrurilor. Adăugîndu-se la cele patru figuri simple o a cincea, decaedrul, corespunzător cu elementul invizibil al eterului, se obținea tabloul corpurilor pure care îi fascinase pe artiștii-matematicieni din Quattrocento[24]. Dar nu era ușor să se rezolve întreg asamblajul natural cu ajutorul acestor forme elementare; Leonardo nu a putut lua în considerare această manieră de a pune problema fără să exprime îndoieli asupra eficacității sale[25]. Luca Pacioli îi susține elocvent temeiul, căci vede în el principiul unei întregi matematici artistice, bazată pe măsură, conform acelor *arcana* ale universului și capabil să determine pictura tot atît ca și decorul și arhitectura. Tratatul *De divina proportione* din 1497 (publicat în 1509) este discursul destinat să justifice, *cu referință la Timaios*, acest mare secret al organizării formelor[26].

Partea cea mai nouă din învățătura lui Ficino privește „viața" naturii, așa cum ea se exprimă în lupta și în acțiunea constantă a elementelor: *Pămîntul și apa au un suflet... Ce este meșteșugul uman? O anumită natură tratînd materia din afară. Ce este natura? Un meșteșug dirijînd materia din interior ca și cum un meșter în lemn s-ar afla în lemn etc.* În fiecare din zonele proprii acestor ele-

mente se află într-adevăr ființe vii care provin de acolo și nu pot să se mărească și să se miște decît prin virtutea elementului, căruia îi figurează și reprezintă într-o măsură proprietățile. Aceeași demonstrație este valabilă pentru foc și aer[27]. Aparența mecanică a „vieții" naturii este deci o iluzie absolută, cea a lui Lucrețiu și a epicureicilor: *Tot așa cum oamenii văzînd mișcarea fierului fără să vadă magnetul, credeau că fierul are o mișcare proprie, cînd de fapt el este atras de magnet, tot așa cei care nu concep sufletele sferelor cred că corpusculele se mișcă de la sine. Dar spiritul fiecărui meșter nu ar ști să miște tot atît de bine membrele sale sau mașinile sale ca mișcarea acestor corpusculi în univers; este necesar ca acești corpusculi să nu fie doar animați și orientați de inerția calității ci de natura-meșter* (artifiziosa natura). Etajarea normală a elementelor este cea a densității lor descrescînde: pămînt, apă, aer, foc; dar în acest echilibru general — de altfel ușor răsturnat — fiecare element posedă activitatea sa „artistică". Acest principiu are un nume secret în *Teologia lui Orfeu*, sau mai curînd un dublu nume, căci el se dedublează în mascul și femelă[28]. Și expunerea se încheie misterios cu enumerarea „demonilor" care sînt rădăcina speciilor și formelor. Această concluzie ermetică nu trebuie să disimuleze originalitatea unei doctrine care acordă pentru prima oară forțelor naturii un fel de autonomie. Pentru a ordona observațiile multiple ale fenomenelor, Leonardo nu va avea alt cadru teoretic decît pe cel al elementelor, căruia el le concepe la rîndul său regiunile naturale, mișcările de atracție și de repulsie și prodigioasa activitate[29]. În observațiile sale cosmologice revine fără încetare noțiunea de *artifiziosa natura* — expresia însăși fiind împrumutată lui Ficino — pentru a face să se sesizeze sub fenomene un fel de intenție ascunsă pe care artistul este mai apt decît oricare altul să o perceapă. Leonardo însă este fascinat de tendința naturii de a răsturna pînă la haos și în cele din urmă de a distruge propriile sale creații[30].

Scanned with OKEN Scanner

Reprezentarea celor patru elemente este abundentă și banală în arta Occidentului[31]. Distribuirea simbolurilor lor în compoziții în patru sectoare cărora se dorea să li se înnobileze semnificația devine curentă în Trecento și în Quattrocento. Mai curînd exista o blazare prin aceste imagini tradiționale. „Paolo a decorat cu frescă bolta palatului Peruzzi descompunînd-o în triunghiuri văzute în perspectivă și a pictat pe desene cele patru elemente, fiecare cu un animal corespunzător: cîrtița, peștele, salamandra, cameleonul"[32]. Faimoasa năzbîtie care îi distrează pe toți florentinii: o cămilă (cammello) în loc de cameleon, dovedește că Uccello nu acordă o atenție serioasă acestor simboluri. În descrierea palatului său ideal Filarete solicită același program: „Pe bolte trebuie să reprezinți mai întîi cele patru anotimpuri și imaginea pămîntului"[33]. El nu precizează tipul dorit. Gustul epocii pentru diversitatea formelor naturale orienta către formule mai pitorești. În *Morgante* de Luigi Pulci lunga descriere a stindardului oferit lui Rinaldo (XIV, st. 44—89) conține o evocare detaliată a broderiilor consacrate elementelor: enumerarea acestora este de fiecare dată subliniată prin simbolul potrivit: salamandră, cameleon, pește, cîrtiță, ca pe plafonul lui Uccello, dar ea este pur și simplu interminabilă și fără direcție. Această tendință spre enumerare nu este mai puțin manifestă la pictorii care însufleteau aerul cu multiple păsări și răspîndeau flori din ce în ce mai variate în peisajele lor. În Stanza della Segnatura, pe boltă, alegoria Filosofiei rezumă tot acest repertoriu: ea are o rochie în culorile celor patru elemente, cu animale, frunze, stele corespunzînd fiecărei sfere; mai mult, tronul său este încadrat de două statui ale Artemisei din Efes, monstrul „polimast" a cărui primă apariție în arta modernă întîmplată aici a fost suficientă pentru a duce simbolul naturii la un nou stadiu. Pare îngăduită punerea în legătură a interesului pentru acest simbol cu voga motivelor „grotești", căreia atelierul lui Rafael îi va da formula definitivă în

Scanned with OKEN Scanner

„Logii“ asigurînd „hieroglifei“ Artemisei un loc de cinste[34].

Medalionul Filosofiei servește drept titlu pentru elogiul Filosofiei sau „Școala din Atena“: el este însoțit de un panou unde se vede un personaj aplecat peste globul cosmic, fără îndoială pentru a reprezenta contemplarea[35]. Cei doi „genietti“ care îl încadrează țin plachete cu inscripții pe care se citește: *Moralis et Naturalis*, cele două chipuri ale „filosofiei“. În sintezele doctrinale se căuta într-adevăr asociația simbolului cvadruplu al elementelor cu principii intelectuale[36]. Ficino a schițat una din combinațiile posibile:

Progresînd în etape, trebuie sesizată lumina divină mai întîi în ordinea morală, ceea ce echivalează cu pămîntul, apoi în ordinea fizică, ceea ce corespunde apei, apoi în matematici, ceea ce corespunde lunii, în al patrulea rînd în metafizică, ceea ce corespunde Soarelui. Acolo se află cei pe care Orfeu îi numește preoții legitimi ai Muzelor[37].

moralia	pămînt
physica	apă
mathematica	aer
metaphysica	foc

Acest clasament nu se aplică iconografiei complexe dispusă pe boltă în Stanza della Segnatura de către Sodoma și Rafael[38]. Corespondența între „storie“, dominate de alegoriile lor și simbolurile elementelor se exprimă deasupra fiecărei *storia* printr-un *genietto* purtător de simbol și, lîngă fiecare alegorie, printr-un mic panou în dublu registru a cărui semnificație pare să concorde. Dacă se rectifică o curioasă eroare în distribuire[39], ansamblul este construit pe schema următoare:

	„Genietti“	*Pe roba Filosofiei*
Jurisprudență	Pămînt	.....galben
Filosofie	Apă	.....verde
Poezie	Aer	.....albastru
Teologie	Foc	.....roșu

Scanned with OKEN Scanner

Dublele scene inserate lîngă fiecare alegorie întăresc încă o dată expunerea doctrinală. Prima serie: Mucius Scaevola, Pax Augustea, Mettius Curtius, Junius Brutus împrumută de la Titus-Livius reprezentări pentru *virtus*; a doua: Vulcan, Amfitrita, triumful asupra apei, înfrîngerea giganților, purced de la Hyginus și dezvoltă ideea puterii *dragostei*. Acestea sînt cele două principii pe care doctrina platonicienilor le situa cu plăcere la baza vieții morale, după ce o recunoscuse chiar la temelia vieții naturii.

II. — CICLURILE TIMPULUI LA POGGIO A CAJANO[40]

Ritmurile duratei vremii sînt adeseori reprezentate în imaginile cosmologice din Evul Mediu, lunile erau asociate semnelor zodiacale, anotimpurile elementelor. Succesiunea și opoziția lor sînt reprezentate prin locul ocupat în cercul — sau rozasa — în care simbolurile se înscriu. Nu mai puțin frecvent se întîlnește suita muncilor umane care le corespund, dispusă în panouri juxtapuse sau în friză. Personaje alegorice apăruseră și în arta antică și, mai rar, în Evul Mediu: o suită de panouri, bine cunoscută, destinată castelului Belfiore din Ferrara, le păstrează amintirea la mijlocul secolului al XV-lea[41]. Într-o formă mai apropiată de antichitate se vor afla cele patru anotimpuri în „loggetta" lui Bibbiena, la Vatican[42].

Între schemele astronomice și alegoriile de tip clasic, Florența oferă singurul exemplu original în care s-a încercat ilustrarea poetică a ciclurilor duratei: el se află pe fațada vilei de la Poggio a Cajano, datează din jurul lui 1490 și atestă în modul cel mai clar întîlnirea culturii umaniste și a stilului narativ al atelierelor toscane. Este vorba de friza în teracotă vernisată dispusă pe porticul corintic al vilei lui Lorenzo[43]. Sangallo introdusese la Santa Maria delle Carceri motive în faianță albă pe fond albastru; biserica din Prato fusese ridicată în același timp cu vila de la Poggio a Cajano și

fusese la fel lăsată neterminată după 1492. Arhitectul s-a adresat, după toate aparențele, aceluiași atelier pentru a pune bandourile din majolică deschisă, care fac originalitatea acestor două creații. Dar friza de la Poggio are o concizie de stil, o claritate „elenistică" care face să fie atribuită compoziția lui Andrea Sansovino[44]. Aici nu se regăsește maniera mai severă a lui Sangallo.

Friza este împărțită în cinci compartimente prin patru reprezentări sculpturale terminate în partea inferioară în formă de stîlp, dispuse exact în axa coloanelor: a treia a dispărut, dar locul său este vizibil. Fiecare din acestea participă prin îmbrăcămintea și prin atitudinea sa la scenele alăturate ale frizei: a doua, care limitează scena de luptă din motivul central, are în mod distinct o cască și o insignă militară; a patra, învecinată cu „anotimpurile", este împodobită cu flori și fructe. Cele cinci motive ale frizei se află astfel separate și reunite. Nu este o suită narativă, ci o înlănțuire de compoziții căreia reprezentările respective îi subliniază articularea. Locul acordat acestor personaje originale pare să corespundă bine dorinței de a repune în valoare divinitățile romane, cele de care Ovidiu declară, în poemul calendarului care conduce toată decorația:

Termine, sive lapis, sive es defossus in agro
Stipes, ab antiquis tu quoque numen habes.

„O, a lui Terminus statuie, piatră sau stîlp înfipt în cîmp,
Încă din vremuri vechi ai fost zeificată"[45].
(Faste, II, 641—542).

Primul motiv de la dreapta oferă o compoziție dublă care reprezintă *ziua* și *noaptea*. Ea se citește de la stînga la dreapta. Mai întîi, un bărbat așezat, abătut, ținînd în mînă un buchet de maci, apoi un personaj culcat pe un pat (lacunele închise la culoare ale faianței arată un chip descompus) și o femeie în picioare; acesta este, alături de noapte, cuplul Hypnos și Thanatos evocat de Hesiod (*Teogonia*, 747) descris de Pausanias și frecvent reprezentat pe vasele funerare (de tipul

Scanned with OKEN Scanner

lecythus) și pe reliefurile romane[46]. În a doua jumătate a compoziției, un personaj feminin cu păr strălucitor, Aurora, termină de înhămat cvadriga solară care îl va duce pe conducător prin poarta monumentală a zilei reprezentată oblic ca un arc de triumf. Cvadriga, pe care Aurora o însoțește cu un salut, se avîntă în cer. Atelajul este desenat cu o vivacitate care amintește versurile lui Ovidiu despre *quadripedes animosos** și plecarea faimoasă a lui Phaeton (*Met.*, II, 55 și urm.). Întîlnim aici o imagine-tip a zilei, de o decisă orientare neoelenică[47].

Panoul vecin consacrat *anotimpurilor* este inspirat de Ovidiu în partea sa stîngă, unde apar cele patru alegorii clasice, cu accent mai mult roman decît elenic; restul compoziției reprezintă, urmînd cursul anului, muncile cîmpului. Personajul de după personajul care altoiește vița este șters; el arăta probabil cuțitul de altoit, cel de al treilea țăran punînd butucul viței pe arac. Intenția didactică se exprimă fără ambiguitate: urmează lucrările secerișului — cu marea seceră curbă și cu secera — continuate de culesul viilor; un țăran culege un ciorchine de deasupra capului, un altul, puțin mai departe, îndoaie o cracă pentru a culege măslinele, alții ară și seamănă. Ultimele două personaje evocă, în sfîrșit, lucrările anotimpului tîrziu, săparea pămîntului și culesul lemnului. Costumul îi pune în legătură cu ordinea anotimpurilor: primii erau în tunică scurtă, dezbrăcați în toiul verii; tunica scurtă este reluată în toamnă, iarna purtîndu-se o manta. În număr de doisprezece, dacă se ține cont de personajul absent, acești țărani corespund evident succesiunii lunilor. Avem de-a face cu un calendar rustic, clar și fin ordonat, de o noutate incontestabilă, de un perfect stil ovidian[48].

Motivul central este consacrat ciclului superior, adică *anului*: el este definit prin personajul cel mai evocator în acest sens al mitologiei romane, Ianus. Acesta apare în fața templului său, cu

---

* patrupede însuflețite

Scanned with OKEN Scanner

chipul său dublu caracteristic, ridică mîinile, aşa cum este el descris de Poliziano, la începutul poemului *Ambra*:

Claviger in semet reduntem computat annum
Jam dextra deus

„Zeul purtător al cheii socoteşte cu degetele mîinii sale drepte/anul reîncepîndu-şi ciclul"[49].
(Selve: Ambra, 55—56)

Anticele comentarii povestesc într-adevăr că Ianus este reprezentat socotind 300 cu mîna dreaptă şi 65 cu mîna stîngă, pentru a indica durata anului pe care îl prezidează. Ovidiu descrie îndelung şi pios atribuţiile lui Ianus în prima carte a *Fastelor* şi acest text apare astfel ca sursa literară principală a frizei. Invocaţia iniţială oferă tema:

Jane biceps, anni tacite labentis origo.

„O Ianus cu două-nfăţişări, care deschizi cursul liniştit al anului"[50]. *(Faste, I, 63)*

Lungul discurs atribuit lui Ianus arată că este un zeu cosmic identic pe vremuri Haosului; în lumea prezentă el domneşte peste elemente şi dispune de pace şi de război:

Me Chaos antiqui (nam sum res prisca) vocabant...
me penes est unum vasti custodia mundi
et jus vertendi cardinis omne meum est.
Cum libuit Pacem placidis emittere tectis
libera perpetuas ambulat illa vias:
sanguine letifero totus miscebitur orbis
ni teneant rigidae condita bella serae,
praesideo foribus caeli cum mitibus Horis:
it, redit officio Juppiter ipse meo.

„Anticii mă numeau Haos, căci aparţin celor mai îndepărtate vremuri... În mîinile mele doar se află paza întregii lumi; eu am singur puterea de a guverna mişcarea punctelor cardinale. Cînd decid să alung pacea din locuinţele liniştite, ea rătăceşte fără sfîrşit pe străzile unde nimeni nu o opreşte. Lumea ar fi mînjită în întregime de un sînge muritor, dacă zăvoarele (templului meu) nu ar închide războaiele. Eu veghez la

Scanned with OKEN Scanner

porţile cerului împreună cu blîndele Ore; şi controlez chiar mişcările lui Jupiter". (Id., I, 103 şi 119—126).

Templul sau mai exact locaşul de bronz al lui Ianus se afla în Forum, în timp de război i se deschideau porţile: friza de la Poggio reprezintă momentul în care preotul lui Ianus deschide poarta fatală de unde iese ferocele Marte înarmat[51]. Asistenţii sînt soldaţi romani al căror echipament şi insigne au fost reconstituite cu o anumită grijă după monumentele antice. Poate este permis să se vadă, în grupurile lor de cinci, o aluzie la cele zece luni ale anului fixate la începuturi de Romulus?

... in anno
constituit menses quinque bis esse suo.

„...el stabileşte că vor fi de două ori cinci luni în anul său". (Faste, I, 27—28).

Dar, după Ovidiu, Ianus este mai mult decît un zeu al anului, el este cu adevărat puterea care reglează mişcările cele mai generale ale naturii, un fel de regulator al timpului. Această funcţie superioară explică locul de onoare acordat zeului roman şi friza este consacrată celebrării ordinei universale a cărei cheie este anticul zeu roman:

me penes est unum vasti custodia mundi.

„Doar între mîinile mele se află paza lumii vaste"[52].

Această preeminenţă a lui Ianus, inspirată de Ovidiu, îl dezvăluie pe inspiratorul ansamblului. După 1481 Poliziano s-a ocupat, în cursul său de la „Studio", în special de *Faste*. Poemul latin numit de el *illius vatis liber pulcherrimus* îi devenise atît de familiar încît îl imita în loc de comentariu în ale sale *Sylvae*; friza de la Poggio ea însăşi nu este decît o parafrază a tratatului calendarului roman, după exegeza lui Poliziano. Edicula centrală, sanctuar al lui Ianus, de unde apare zeul războiului, derivă din unul dintre sarcofagele romane cele mai celebre din Florenţa, cel care se află (după ce a fost cîtva timp transportat

la palatul Riccardi) la poarta sudică a Baptisteriului: acest templu este cel al Eternității, loc de ședere al umbrelor, de unde Mercur psihopomp iese întredeschizînd ușa[53].

Ritmul cosmic superior al anului este cel al vîrstelor lumii: nereținînd, conform obiceiului neo-platonicienilor florentini, decît opoziția fundamentală între Saturn și Jupiter, autorul frizei nu a reprezentat cele patru vîrste ale lui Ovidiu, ci apariția vîrstei jupiteriene a noastră care, succedînd fabuloasei vîrste de aur, a făcut să apară ritmul anotimpurilor, agricultura și creșterea animalelor[54]. Ovidiu, tot în *Faste*, povestește lăcomia lui Saturn, de care Rhea îl va salva, prin șiretenie, pe copilul Jupiter:

Veste latens saxum caelesti gutture dedit
sic genitor fatis decipiendus erat

„O piatră înfășată a fost înghițită de gîtul celest: destinele ceruseră ca tatăl să fie astfel înșelat".
(Faste, V, 205—206).

în timp ce în singurătatea muntelui Ida, cureții, preoți dansatori, acoperiră cu gălăgia lor scîncetele copilului:

pars clipeos rudibus, galeas pars tundit inanes,
hoc Curetes habent, hoc Corybantes opus

„unii își lovesc scuturile, alții căștile lor goale, acesta este rolul Cureților, al Corybanților".
(Faste, IV, 209—210).

Fiecare motiv fiind dezvoltat în aspectul său pitoresc, dansul cureților reprezentați precum soldații romani ocupă centrul compoziției: el corespunde mijlocului anotimpurilor de pe panoul simetric. La dreapta, stînca acoperită de stupi și la stînga leagănul lîngă care nimfa Amalthea își ține capra, completează tabloul. Se vede în sfîrșit Rhea prezentîndu-i lui Saturn piatra care îl înșală și întinzînd cu cealaltă mînă un șomoiog caprei; se știe că cornul rupt al acesteia devine cornul abundenței *(Faste*, V, III).

Aceste aluzii la hrana divină și la fructele pămîntului se află la locul lor în friza care cele-

Scanned with OKEN Scanner

brează, odată cu ordinea lumii, valorificările rurale ale vilei. Dar insistența asupra rolului Corybanților amintește că ei sînt, după tradiția antică, reluată de Ficino și Pico, maeștrii inițierii[55]. Elogiul mitic al mierii și al laptelui capătă astfel o valoare remarcabilă, în acord cu evocarea lui Ianus stăpîn al timpului și mai ales cu panoul cosmologic inițial.

Acest prim panou este obscur și singular. Fondul albastru-verde al frizei este acoperit pe cele două treimi de o stîncă brună, o grotă, în care un personaj bărbos ține șerpi; în centru, bogat drapată, o zînă mamă, alegorie a Naturii, își deschide brațele și de la sînul său își iau zborul ființe înaripate, suflete minuscule care se răspîndesc la dreapta și la stînga: două dintre ele se îndreaptă spre zeul cu șerpi, alte două pornesc la dreapta spre un personaj gol, întors către stînca uriașă, cu o sferă într-o mînă, cu un compas în cealaltă. Un șarpe gigantic, cu urechi mici și cu cap de cîine, încoronează muntele și caverna enigmatică mușcîndu-și coada; acesta este cheia întregii scene. Trebuie văzut în el o reprezentare a eternității, unde se operează gestația vîrstelor[56].

Ne aflăm deci la originea lumii; nu însă urmînd cosmogoniile lui Hesiod sau chiar a lui Ovidiu, care povestesc ieșirea din Haosul primitiv; scena amintește mai curînd organizarea metodică a elementelor și fabricarea sufletelor expuse în *Timaios*, cu operația „demiurgului-arhitect" prin voința căruia „lumea este unică, sferică și se mișcă circular"[47]. „Preocupat — spunea Platon — să fabrice o anumită imitație mobilă a eternității, el a făcut, tot organizînd cerul, din eternitate una și imobilă, această imagine eternă care progresează după legea numerelor, acest lucru pe care noi îl numim timp" *(Timaios, 37 d)*. Aceasta este deci originea ascunsă a diferitelor ritmuri ale timpului: „Zilele și nopțile, lunile și anotimpurile nu existau deloc înaintea nașterii Cerului... căci ele sînt diviziuni ale timpului..."

Scanned with OKEN Scanner

Acest expozeu celebru este cheia întregii frize: ea îl dezvoltă și îl reprezintă metodic printr-o alegere de scene împrumutate poeților. Dar cea a „creației" depinde strict de un fragment din *Panegiricul lui Stilicon* pe care Boccaccio îl folosise deja în a sa *Genealogie a zeilor*. Claudian își imaginează că însuși Phebus se arată în vizuina Naturii, unde se află *sedes aevique arcana*, locul de ședere secret al Timpului, pentru a alege acolo epoca de aur destinată lui Stilicon. Această evocare oferă schema panoului de la Poggio:

Est ignota procul, nostraeque impervia menti
Vix adeunda Deis, annorum squalida mater,
Immensa spelunca aevi, quae tempora vasto
Suppeditat, revocatque sinu: complectitur antrum
Omnia qui placido consumit numine serpens....
Ante fores natura sedet, cunctisque volantes
Dependent membris animae: mensura verendus
Scribit jura senex, numeros qui dividit astris,
Et cursus, stabilesque moras, quibus omnia vivunt,
Ac pereunt, fixis cum legibus ille recenset.

„Ignorată, în depărtare, inaccesibilă spiritelor noastre, dificil accesibilă zeilor, aspră matrice a anilor imensa cavernă a eternității transmite departe de sînu-i cursul timpului și-l readuce acolo: vizuina e strînsă de șarpele care devoră cu calmu-i divin orișice lucru. În fața pragului se află Natura: din toate brațele sale țîșnesc sufletele înaripate. Un venerabil bătrîn însrie regulile imuabile: el fixează ritmul astrelor și stabilește prin legi stricte imaginea drumurilor și a opririlor invariabile după care trăiesc și mor toate lucrurile"[58].

Grota este locul de ședere ascuns al „Mumelor" în sensul lui Goethe[59]; de la „Matroana" așezată pe prag se răspîndesc sufletele. Acesta este motivul central al panoului. Dar bătrînul din text s-a împărțit în două personaje, care furnizează cei doi poli ai compoziției: unul este demonul grotei și celălalt tînărul demiurg, care „înscrie regulile

Scanned with OKEN Scanner

imuabile". Primul nu este nici grec nici roman, el poate să provină din demonii etrusci, ca Tuchulcha, care îl însoțește adeseori pe Charon în picturile mormintelor, de exemplu la Tomba dell'Orco sau pe vase și care învîrt deasupra capului simboluri ale puterii infernale[60]. El pare să îl întîlnească pe întunecatul Demogorgon pe care *Genealogia zeilor* îl descrie ca „străbun al tuturor zeilor păgîni", ființă înspăimîntătoare, mascat de nori groși, ascuns în adîncurile pămîntului, lîngă Eternitate și Haos[61]. Se poate presupune că autorul frizei a făcut aici o creație originală pentru a da o existență plastică insondabilului „părinte al zeilor", cu grijă distins de demiurgul „platonician" care ia locul soarelui musafir introdus de Claudian. Noțiunea de *aevum* se degajă cu atît mai bine în afara tuturor ciclurilor timpului. Poate că ea este ca și la Claudian asociată de asemenea de ideea de *novum aevum* binefăcător.

Nu găsim precedente pentru această elegantă evocare de *signa temporis*. Ea conține, în fond, o prezentare abreviată a întregii legende; corespunde într-adevăr cu ordinea de apariție a divinităților antice, după principalii mitografi ai Renașterii, de la Boccaccio a cărui *Genealogie a zeilor* rămîne pînă în secolul al XVI-lea un manual fundamental, pînă la *Imagines deorum* ale lui Cartari (1566)[62]. În această lucrare tîrzie, hrănită însă de aceleași surse ca și umaniștii din Florența, ordinea de expunere efectiv este: Eternitatea în caverna sa fecundă (după Boccaccio și Claudian), Saturn devoratorul, Ianus care ține porțile cerului și pe cele ale războiului și pe care îl secondează cele Patru Anotimpuri, Apollo în sfîrșit, cu Aurora ca mesageră. Întrucît îi cunoștea și pe Corybanții expeditiv evocați în legătură cu „Marea Mumă" (și nu cu Jupiter), frații *Mors* și *Somnium*, incidental descriși în capitolul despre Mercur, mitograful expune, prea tîrziu — în afara succesiunii lunilor — întreaga organizare a frizei; el i-a conservat armatura „teogonică". Și el se sprijină pe aceleași autorități: „Hermes Trismegistul, pitagoricienii și Platon au vrut ca timpul să fie imaginea

Scanned with OKEN Scanner

Eternităţii....“; dar aminteşte că Boethius şi platonicienii creştini deosebesc eternitatea divină de perpetuitatea cosmică[63].

Importanţa *Fastelor* pentru alegerea motivelor a indicat în Poliziano pe autorul umanist al frizei; cine altul ar fi putut să-l completeze astfel pe Platon prin Ovidiu în reconstituirea sa, pe deplin naturalistă şi păgînă, a marilor legende ale Duratei? Legenda antică, conform predilecţiei autorului *Selve*-lor, este toată latinizată: Cureţii sînt războinici romani. Ianus, zeu italic ca Saturn, devine pivotul evocării cosmice: micul său templu se află exact în mijlocul frizei şi pecetluieşte astfel cu emblema miticului rege al Latium-ului faţada de la Poggio. Farmecul puţin preţios al manierei şi inovaţiile compoziţiei corijează ceea ce tema avea de cercetat. Căci ansamblul este în cele din urmă dominat de o atenţie încîntătoare faţă de modul de viaţă rustică, cu laptele şi mierea în motivul copilăriei lui Jupiter, vita de vie şi grîul în motivul anotimpurilor. Resursele naturii se deschid sub puterile care guvernează activitatea oamenilor, ceea ce constituie o aluzie directă la creşterile de animale domestice şi la lucrările de la vilă. Elogiul lui Lorenzo agricultor este prezent în această pastorală în care se dezvoltă amabila convingere a lui Poliziano:

... vivit ... auctoribus astris,
*Cura deum, agricola, atque animo praescita recenset.**
(*Rusticus*, 548-9).

III. — „PAN SATURNIUS“

Una dintre lucrările cele mai singulare de la sfîrşitul Quattrocento-ului a fost fără îndoială *Triumful lui Pan* de Signorelli. Violenţa plastică a stilului „dur“ ajungea aici la culme. Este compoziţia cu nuduri cea mai îndrăzneaţă a epocii şi mereu

* Sub conducerea astrelor trăieşte agricultorul, protejatul zeilor, şi păstrează în suflet profeţiile

s-a crezut întotdeauna că în ea se dezvăluie o meditaţie asupra energiei secrete a universului[64]. Dar aceasta este şi o lucrare capitală pentru elucidarea legăturilor artei şi ale umanismului la Florenţa: structura şi inspiraţia acestei „lucrări fascinante" pun într-adevăr direct în cauză însuşi mediul lui Lorenzo şi obiceiurile de la Careggi[65]. Informaţiile esenţiale sînt furnizate de Vasari care, copil, îl cunoscuse pe pictor: *Venit de la Siena la Florenţa pentru a vedea creaţia maeştrilor care se aflau acolo pe atunci şi de asemenea pe cea a numeroşilor maeştri antici, el a pictat pentru Lorenzo de Medici o pînză cu cîteva divinităţi goale* (alcuni dei ignudi) *care îi aduse multe elogii, un tablou al Fecioarei cu doi profeţi în grisaille, aflat actualmente în vila ducelui Cosimo la Castello; el le-a dăruit şi pe una şi pe cealaltă lui Lorenzo care nu a suferit niciodată să fie învins de cineva în măreţie şi liberalitate*[65].

Această vizită a lui Signorelli la Florenţa trebuie să fie datată către 1490—1492[67]. Stilul lucrării prezintă numeroase analogii cu operele din această perioadă: compoziţia statică, în care liniile directoare sînt definite prin privirile personajelor, se regăseşte în *Madona* din Perugia (1484) şi în cea de la Volterra (1491). *Triumful lui Pan* posedă, cum s-a subliniat adeseori, structura unei „santa conversazione", în distribuirea personajelor din jurul tronului central, şi gravitatea unui panou religios[68]. Peisajul, cu stîncile sale sumbre şi cu motivul său de arhitectură, aminteşte îndeaproape de *Madona* (Uffizi, către 1490) menţionată de Vasari, în care un templu rotund, un arc în ruine, păstori evocă lumea păgînă; îl regăsim în fundalul unui portret contemporan (Berlin) şi cîmpia, ea de asemenea semănată cu edificii, *Crucificării* de la Urbino (1494).

Nu avem nici un motiv să ne îndoim că *Pan* era pictat pentru Lorenzo, cum indică Vasari[69]: acest punct este de însemnătate capitală. Căci obiceiurile mediului florentin — şi ale întregii epoci — ne interzic să gîndim că o lucrare atît de importantă prin dimensiunile sale şi atît de inso-

Scanned with OKEN Scanner

lită prin tema sa ar fi fost compusă fără nici o justificare precisă. Or, un întreg ansamblu de texte indică faptul că Pan era o divinitate „mediceeană" şi intervenea constant în poeme şi epistole ocazionale.

Originea acestei simbolistici este un joc de cuvinte de umanist asupra numelui de Cosimo sau Cosmus; cuvîntul grec Cosmos permite să fie identificat cu lumea şi forţa universală care îl animă. Această flatare savantă pare să fi fost practicată de timpuriu[70]; Ficino va profita strălucit de ea într-o scrisoare amabilă şi celebră din septembrie 1462, în care îi mulţumea lui Cosimo pentru că îi asigurase cu vila de la Careggi un loc de retragere pentru contemplare[71]. El este îmbătat de recunoştinţă entuziastă; după ce a recopiat pentru protectorul său *hymnum divi Orphei quem ad Cosmum id est mundum ille cecinit**, el vede un fel de prevestire în studiul pe care tocmai îl făcuse şi adaugă: *Ille si quidem ad the retulisse videtur hymnum quem Cosmo sacravit, pro me rogasse quae in orationis calce rogavit. Tu autem celesti quodam afflatu, instinctu exaudisse videris eo ipso tempore quo a nobis relatus est hymnus, atque eadem quae votum obsecrat, tradidisse...*** Analogia numerelor ascunde o întîlnire minunată, care dă o culoare providenţială instalării *Academiei*; pentru a încheia, Ficino promitea să sărbătorească împreună aniversarea lui Cosimo şi pe cea a lui Platon. Aceste legături între *Academiola* de la Careggi şi fondatorul său au constituit marea temă a Sfîntului Cosma, care se afla situată sub dublul semn al lui Pan (=Cosmos) şi al lui Saturn (=contemplarea bucolică). La serbarea sfinţilor Cosma şi Damian (27 septembrie), celebrată regulat la Florenţa şi

---

* imnul divinului Orfeu, pe care l-a cîntat lui Cosmos adică lumii întregi,

** Fiindcă se pare că el a lăsat pe seama ta imnul pe care l-a închinat lui Cosmos, că a cerut pentru mine cele ce le-a cerut la sfîrşitul cuvîntării. Tu însă printr-o inspiraţie divină pare că ai înţeles din instinct chiar în acel timp, în care imnul a fost adus de noi şi ai transmis ceea ce cere făgăduinţa...

la Careggi, se ţinea mai puţin seama de sfîntul mediceean, patron al oraşului, decît de divinitatea „cosmosului" implicată în numele său şi permiţînd printr-o folosire amuzantă şi tendenţioasă să fie sărbătorit în acelaşi timp patronul Florenţei, zeul Pan şi stăpînul casei Medici, ca şi cum acesta din urmă era în acelaşi timp reprezentantul actual al primului şi al celui de al doilea[72].

Cei care îşi petreceau viaţa în natură, ţăranii şi locuitorii de la ţară, erau în mod natural protejaţii lui Pan (Cosmos) şi ai lui Cosimo; într-un fragment de dialog al lui Ficino, un ţăran care cere accesul la un banchet comemorativ în onoarea lui Cosimo, declară *Cosmianus quidam sum...**[73]. O lungă epistolă din 1480 îi descrie lui Lorenzo raţiunile pentru care s-a organizat în „mica academie a lui Phoebus", adică în vila Academiei, un banchet pentru ţăranii din Careggi în ziua de Sfîntul Cosma. Ţăranii sînt copiii lui Saturn. Sărbătoarea era deci în onoarea lui *Pan Saturnianul* ale cărui Virtuţi ce sînt bucuriile vieţii rustice, fericirea cîmpurilor, Ficino le opune lui „Phoebus care domneşte în oraşe: „*În această dimineaţă, în zori, ajunsesem pe culmea bătrînului munte, a acestui Monte Vecchio pe care însuşi Cosimo îl dăduse ca locuinţă prietenului său Marsilio. Plimbîndu-mă în pădurea care îl acoperă, contemplam palatul din Careggi, cînd mi-a venit dintr-o dată în minte că ziua care tocmai începea era sărbătoarea lui Cosma şi Damian. Nu m-am putut abţine să nu-mi manifest supărarea de a nu vedea locuitorii reunindu-se pentru aceste ceremonii cosmice, ca de obicei. Şi iată că Cosimo, acest spirit Iovian căruia Jupiter îi încredinţase fără încetare puterea civilă, cu asentimentul Iunonei, adresîndu-se nouă — cu bunăvoinţă — de la înălţimea unui stejar, ne consolează tristeţea prin acest oracol: Marsilio, piosul Lorenzo sărbătoreşte astăzi ceremonia în oraş şi tu, dacă vrei să mă asculţi, o vei sărbători în această pădure. Şi nu te sfii să-i primeşti pe aceşti bătrîni ţărani, fii ai lui Saturn, pe povîrnişul acestui munte,*

---

* sînt adept al lui Cosimo

Scanned with OKEN Scanner

în mica academie închinată lui Phoebus. Într-adevăr, privește, astăzi — după învățătura astronomiei — conjuncția pe cer a lui Saturn și Phoebus. Dorința noastră, Marsilio, este ca să fie pe pămînt cum este astăzi pe cer, să fie asociate pretutindeni elementele apolinice cu cele ale lui Saturn. Fericită umanitate, dacă flautul lui Pan Saturnianul s-ar potrivi cu țitera lui Phoebus care domnește în orașe, dacă binefacerile fiecăruia din acești zei s-ar uni pentru noi. Astăzi, precum vezi, ele se unesc în cer pentru zeii antici, tu le vei uni întotdeauna pe pămînt pentru oameni. Adio.

Îți relatez purul adevăr, Magnifice Lorenzo: amintirea lui Cosimo mă întristase mai întîi, apoi el mi se înfățișă în persoană, mă consolă, mă sfătui. Organizai deci un banchet apolinic, adică filosofic, pentru Saturnieni, adică cei mai în vîrstă dintre țărani, fără să uit lira delfică. Astfel, așa precum îngăduiau momentul, locul, posibilitățile noastre, noi am celebrat sărbătoarea lui Cosimo în mica academie a lui Phoebus cu bucurie și succes. De ce? Pentru că, sfătuiți de oracolul lui Cosimo, noi ne gîndeam — dacă dorim să trăim fericiți — să lăsăm la o parte pe cît posibil toate celelalte pentru a venera în același timp pe Phoebus și pe Pan Saturnianul, adică să oferim în fiecare zi Muzelor toate obiectele rustice, și să readucem la rîndul lor Muzele, pe cît de des posibil, de la necazurile din oraș la cîmpiile lui Ceres și la colinele lui Bachus. Adio.[74]

Ideea îi plăcea lui Ficino și, la venirea lui Lorenzo, el îi scrisese: „Tot așa cum Dumnezeu l-a făcut pe Cosimo după chipul lumii, tot așa continuă, precum ai început, să te formezi după chipul lui Cosimo[75]“. Deja însă în bucolicele lui Naldo Naldi, serie de compoziții cu cheie în care reapare, ca în travesti, întreaga societate mediceeană, o eglogă era consacrată morții lui Silvanus sau Pan, stăpîn al Florenței, depozitar de *ars medica* (în sens fizic și moral), care tocmai dispare și se ridică la cer: aluzie la Pietro, mort în 1468[76]. Porecla simbolică trecea la descendenți. Într-o altă scrisoare a lui Ficino se vede foarte exact cum sărbătoarea de Sfîntul Cosma (= Pan) a fost

transmisă de la strămoș la nepot și se află asociată cu ciclul saturnian: *Redeunt hodie, unice patrone, sacra illa divi Cosmi solemnia, quae integrum jam Saturni cursum, primo quidem sub magno Cosmo, deinde apud pium Petrum, demum penes magniamum Laurentium, quotannis colere consuevimus**[77].

Lunga epistolă din 1480 capătă astfel valoare completă. Speculînd amintirea lui Cosimo, care poseda darul „iovian" al conducătorilor de oameni (de unde oracolul stejarului), ea îi amintește lui Lorenzo că Pan mediceean, zeul bucolic, este un Pan Saturnian. Oracolul exprimat prin fantoma lui Cosimo are valoarea unei invitații de a nu se uita acel *otium* cîmpenesc, propice meditației. Simbolul se extinde și desemnează acum un bogat complex filosofic și poetic, care permite să i se reproșeze discret lui Lorenzo de a fi infidel vocației rustice și contemplative a neamului său. Pan Saturnianul duce la Careggi.

În poemele sale de tinerețe nepotul lui Cosimo făcuse de altfel loc într-o anumită măsură mitului lui Pan. *Altercația* care oferă tocmai un cadru bucolic unei meditații — direct transpusă dintr-o epistolă a lui Ficino — asupra gradelor de fericire, se deschide cu o invocație adresată zeului:

Pan căruia orice păstor îi aduce pioase omagii,
Al cărui nume este sărbătorit în Arcadia,
Stăpîn pe ceea ce moare și pe ceea ce se naște...[78]

În egloga neterminată a lui *Apollo și Pan*, dubla inspirație vizibilă în epistola lui Ficino, este dezvoltată sub forma unui *certamen poeticum* în valea Tempe. Cîntul lui Pan este o plîngere contra dragostei, forță nemiloasă, care a cauzat moartea lui Dafnis, păstorul sicilian format de Pan și care o sîcîie pe nimfa Syrinx... Tema dragostei vine să completeze astfel figura lui Pan Saturnianul al

---

* Se întorc azi, unice stăpîne, acele sărbători sfinte ale divinului Cosmos, pe care ne-am obișnuit să le prăznuim în fiecare an, în timpul ciclului saturnian mai întîi, sub marele Cosimo, apoi de la piosul Pietro pînă la magnificul Lorenzo

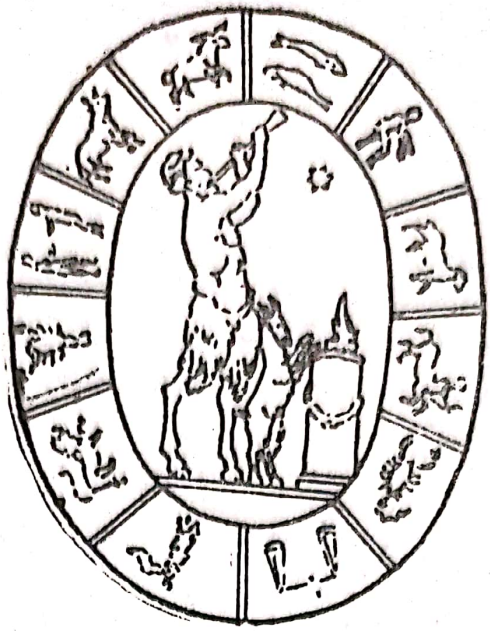
Medicilor, adăugîndu-i tristeţea, elementul de disperare şi de melancolie sentimentală proprie „dragostei creaturilor umane", care constituie inspiraţia călăuzitoare a poeziei lui Lorenzo[79]. De aceasta va ţine cont tabloul lui Signorelli. Toată viaţa sa maestrul florentin a păstrat intactă nostalgia odihnei bucolice, propice reveriei şi conducînd la înţelepciunea contemplativă. De la Ambra la *Selve*, la egloga, pastorala, forţele vii ale naturii şi peisajul toscan, nu încetează să inspire poezia lui Lorenzo, pe care Ficino, în 1491, îl reprezenta ca pe poetul pur, pradă beţiei dionysiace, pe colinele Arno-ului. Două luni înaintea morţii sale el se gîndea — şi se pare că în mod serios — să se retragă acolo[80]. Fără îndoială, nu era de văzut în aceasta decît un aspect al personalităţii lui Lorenzo, dar cel care îl flata probabil cel mai mult şi care adăuga la prestigiul politicii şi al măreţiei: frămîntarea unei vieţi pure, a unei vocaţii personale care nu se realizează[81].

În acest context trebuie să fie situat marele tablou al lui Signorelli: şi în el putem vedea reprezentarea cea mai completă a legăturilor Medicilor cu Academia lui Ficino[82]. Avem, într-un cuvînt, aici, contraponderea domniei benefice a Venerei evocată, cîţiva ani mai devreme, în *Primăvara* lui Botticelli, ca divinitatea tutelară a lui Lorenzo di Pierfrancesco, vărul Magnificului. Ca şi în această lucrare este vorba de celebrarea unei puteri definită cu grijă de către comentariile umaniştilor în funcţie de o personalitate de excepţie[83].

Originea tabloului este în întregime literară. Dar nu pot fi găsite raporturi cu anumite „imagini" antice ale zeului. În mai multe picturi pompeiene, el apărea sub chipul unui tînăr, bărbos sau imberb, cînd ca muzician, cînd ca zeu-cioban. Compoziţia lui Signorelli asociază cele două forme. Pe de altă parte, o marmură ciudată înfăţişează torsul unei divinităţi înaripate marcată — şi ca şi tatuată — cu figuri de zei, pentru a pune în evidenţă puterea universală a lui Pan[84].

Există în sfîrşit o piatră gravată (vechea colecţie Stosch) în care un faun desenat cu precizie

Scanned with OKEN Scanner



3 Medalion reprezentîndu-l pe *Pan* (vechea col. STOSCH)

cîntă din flaut lîngă un altar în interiorul unei coroane celeste făcută din semne zodiacale. Un al doilea exemplar este cunoscut printr-o descriere. Dar ne întrebăm dacă nu este vorba acolo de o contrafacere din vremea Renaşterii. Astfel stînd lucrurile, această mică compoziţie — după toate aparenţele din Italia de Nord — ar oferi un fel de paralelă panoului lui Signorelli. Toate aceste evocări ilustrează o idee despre Pan pe care ne-am format-o nu pornind de la folclorul grec şi de la Bucolice (unde Pan este un demon turbulent şi hirsut), ci pornind de la interpretarea dată de imnul homeric şi imnul orfic, două texte familiare eleniştilor florentini în secolul al XV-lea. În orice caz această noţiune poetică şi „mistică" de Pan — de care ţinea deja cont Servius în secolul al II-lea — determină tabloul lui Signorelli. Nu este deci necesar să se cerceteze dacă aceasta este descrierea lui Servius (*Comm. ad. Buc.*, II, 31), cea a lui Petrarca (*Africa*, III, 194 şi urm.), sau cea a lui Boccacio (*Genealogia deorum gentilium*, I) care a fost urmată cea mai îndeaproape[85]. Fizionomia zeului şi însemnele sale sînt conforme descrierilor mitografilor. Zeul cu picioare de capră are cele două cornuri lunare, faţa roşiatică, părul

în dezordine, brida constelată, menționate de Boccaccio și Servius, fiind făcut „în asemănare cu natura", adică închizînd în el însuși principiul tuturor elementelor. El ține naiul cu șapte țevi care corespunde armoniei cerului și cîrja îndoită la capăt, simbol al anului care o ia de la capăt fără încetare asupra sa făcînd să continue prin el ciclurile universului fizic. Stilul sever al lui Signorelli a produs aici una din imaginile cele mai pregnante din întreaga Renaștere[86].

Dar compoziția însăși nu este prevestită de către sursele mitografice: și ea este cea care constituie comentariul original sau, mai exact, adaptarea coerentă a temei. Însoțitorii zeului sînt țărani, păstori ducînd desaga și toiagul; ei sînt goi cum trebuie să fie locuitorii cîmpiei ideale de la Tempe și sectanții zeilor antici; corpurile lor, alternativ albe și arămii, amintesc personajele lumii *ante legem* din tablourile religioase ale lui Signorelli și din *tondo Doni* de Michelangelo (1503—1504)[87]. Nimfa în picioare la stînga — cu corpul masiv arhitecturat, total opusă siluetelor flexibile ale lui Botticelli[87] — introduce foarte verosimil motivul lui Syrinx care a fost urmărită de Pan și transformată în trestie. Atunci — după legendă — zeul, pentru a se consola, a inventat flautul. Compoziția redă deci, în jurul lui Pan, ciclul dorințelor care se sustrag una celeilalte, relațiile dintre personaje, precizate prin privirile lor, se articulează în jurul nimfei. Pan își ațintește ochii asupra acestei femei indiferente și nu acordă atenție nici tînărului păstor care cîntă pentru el din fluier, nici bătrînului care în picioare și cu mîna ridicată, îl admonestează. Atitudinea celorlalte personaje completează în fine această rețea de atracții și de repulsii: bătrînul păstor văzut din profil, la dreapta și tînărul băiat, încins cu frunze de vie și culcat în mod bizar pe pămînt, care echilibrează compoziția, par amîndoi că o fixează pe Syrinx și că îi supraveghează atitudinea. Ceea ce adaugă o notă semnificativă scenei, este nimfa șezînd, aflată în partea stîngă a tabloului, în atitudinea clasică a melancoliei; ea oferă, într-o

Scanned with OKEN Scanner

măsură, cheia psihologică a compoziției unde, în jurul zeului visător, se exprimă înlănțuirea de dorințe și de iluzii cărora poeziile lui Lorenzo nu au încetat să le analizeze principiul și efectele. Pan este zeul saturnian al naturii, al dorinței și al ciclurilor lor fără de sfîrșit[89].

Tînărul cîntăreț la flaut și înțeleptul în picioare pe soclul tronului reprezintă cele două puteri spirituale care aparțin definiției acestui univers: muzica și filosofia. Ele fac parte din „pastorala" completă și importanța acordată acestor însoțitori ai zeului lărgește compoziția la dimensiunile unei Arcadii demnă de a fi vizitată. Dacă Pan reprezintă divinitatea tutelară a lui Lorenzo — și într-o oarecare măsură pe Lorenzo însuși — bătrînul și păstorul trebuie să semnifice tentația acelui *otium* rustic, aspirația la fericirile superioare ale vieții retrase pe care Lorenzo o mărturisea atît de bucuros în timpul anilor 1490—1492, cînd tabloul a fost pictat și căruia, în tinerețea sa, el îi descria seducția precum sunetul de flaut al bătrînului muntean Marsilio. Signorelli a însumat tot ceea ce Lorenzo însuși asociase divinității mediceene. Surda tristețe a scenei, atmosfera sa melancolică accentuată de tonalitățile roșiatice ale crepusculului, lungile umbre orientate care subliniază imobilitatea personajelor, adaugă un accent sfîșietor acestei evocări literare. Poezia acestei capodopere îl depășește pe Lorenzo și exprimă pentru prima oară fondul sentimental al pastoralei umaniste, care se va răspîndi în *Arcadia* lui Sannazaro[90]. Simetria compoziției și rigiditatea quasi liturgică a ansamblului subliniază valoarea sa de simbol și panoul atestă contactul lui Signorelli cu mediul florentin, cît și dorința de a flata personalitatea lui Lorenzo. Ele ofereau cadrul care permitea să se concretizeze legenda. Printr-un fel de contra-dovadă trebuie să se observe că tema, tratată de același artist, și-a schimbat ponderea în circumstanțe diferite. În 1513—1514 pictorul Signorelli a fost chemat să decoreze palatul Pandolfo Petrucci la Siena. El a compus într-un ciclu de opt panouri o *Serbare a lui Pan* semnalată de o descriere a lui Guglielmo

Scanned with OKEN Scanner

della Valle şi căreia un desen — probabil o copie din secolul al XVI-lea (British Museum) — i-a conservat amintirea. Chipul zeului este mult mai conform cu însemnările mitografilor: el este ursuz şi bărbos, cele trei Parce apar la stînga, căci „Pan după legende, s-a născut din Demogorgon şi din Haos, împreună cu cele trei Parce". Tumultul muzicanţilor rustici care se agită în jurul lui nu are nimic comun cu seninătatea melancolică a pastoralei mediceene[91].

NOTE

1. A. CHASTEL, «„Cosmosul" în viziunea Renaşterii», în *L'Europe humaniste* (Expoziţie Bruxelles, 1954).
2. Uneori s-a acordat o importanţă decisivă legăturilor lui Nicolaus Cusanus cu Paolo del Pozzo Toscanelli, în ceea ce priveşte critica cosmografiei tradiţionale. Faptele nu pledează deloc în acest sens. Filiaţia de la cardinal la Leonardo, instituită de E. DUHEM, *Etudes sur Léonard de Vinci*, seria a II-a, Paris, 1909, nu este cîtuşi de puţin dovedită; E. Cassirer, *Individuum und Kosmos*, *op. cit.*, cap. I, a atribuit cardinalului o influenţă asupra căreia putem avea rezerve.
3. R. ALMAGIA, „Osservazioni sull'opera geografico di Francesco Berlinghieri", în *Arch. Deput. romana di Storia patria*, vol. XI (1946), p. 211—255.
4. K. KRETSCHMER, *Die Entdeckung Amerikas in ihrer Bedeutung für die Geschichte des Weltbildes*. Berlin, 1892, cap. IV. L. OLSCHKI, *Storia letteraria delle scoperte geografiche*, Florenţa, 1937. G. BATTELLI, „La corrispondenza del Poliziano col re don Giovanni II di Portogallo", în *Rinascimento* II (1939), p. 290—298.
5. A. M. BANDINI, *Vita di Amerigo Vespucci*, ed. G. Uzielli, *Florenţa*, 1898; A. DELLA TORRE, *op. cit.*, p. 772. Despre ansamblul problemei: R. ALMAGIA, *Il primato di Firenze negli studi geografici durante i secoli XV e XVI*, Florenţa, 1929. În ordinea apariţiei: E. GARIN, „Ritratto di Paolo del Pozzo Toscanelli", în *Belfagor*, XII (1937), 3 (Reluat în *Ritratti di umanisti*, Florenţa, 1967).
6. *Th. pl.*, III, 3, *Opera*, p. 112, citat: *Marsile Ficin et l'art*, p. 59.
7. Este demn de remarcat faptul că se regăsesc figuri cosmologice — zei planetari, muze îndrumate de Apollo — în faimosul joc de cărţi, zis „tarocco di Mantegna". Acolo se poate vedea un joc „neo-platonician" fără îndoială compus de Nicolaus Cusanus, Bessarion şi Pius al II-lea, în timpul conciliului din Ferrara (1459—1460), pe tema stadiilor lumii. H. BROCKHAUS, „Ein edles

Scanned with OKEN Scanner

Geduldspiel: die Leitung der Welt oder die Himmelsleiter, die sogennanten Taroks Mantegnas vom Jahre 1459—1460", în *Miscellanea I. B. Supino*, Florența, 1933, p. 397 și urm.

8. Referințe în: *Marsile Ficin et l'art*, p. 95 și nota.
9. Privitor la aceasta: W. E. PEUCKERT, *Pansophia*, Stuttgart, 1936; E. GARIN, „Magia ed astrologia nella cultura del Rinascimento", *art, cit., supra.*
10. A. CHASTEL, „L'oeuf de Ronsard", în *Mélanges... offerts à H. Chamard*, Paris, 1951, p. 109—111. Oul suspendat perpendicular deasupra copilului Isus în *pala* lui Federigo da Montefeltro (Brera) a lui Piero della Francesca, combină mai multe simboluri: el reia motivul oului de struț adeseori plasat în corul bisericilor, fiind potrivit în mod special pentru onorarea unui prinț care avea printre emblemele sale oul de struț: M. MEISS, „Ovum Struthionis, symbol and allusion in Piero della Francesca's Montefeltro altarpiece", în *Studies... for B. da Costa Greene*, Princeton, 1954; valoarea cosmică se manifestă nu mai puțin prin locul obiectului în centrul sferei absidale și al cercului de adoratori: E. CLARK, *Piero della Francesca*, Londra, 1952.
11. Epist. V., *Opera*, p. 805; W. DRESS, *Die Mystik des Marsilio Ficino*, Berlin, 1929, p. 130.
12. TH. REINACH, „La musique des sphères", în *Revues des études grecques*, XIII (1900), p. 432; P. BOYANCÉ, *Etudes sur le Songe de Scipion*, Paris, 1936, p. 27. Despre valoarea simbolică a sferei în Antichitate: O. BRENDEL, „Symbolik der Kugel", în *Mitteil. des deutschen Archäol. Instituts*, Roma, LI (1936), p. 1 la 95. Despre dezvoltarea acestei teme în Evul Mediu: J. BALTRUSAITIS, „Cosmographie chrétienne dans l'art du Moyen Age", în *Gazette des Beaux-Arts*, febr. 1937, oct. și dec. 1938, febr. 1939, tiraj separat, Paris, 1939.
13. *Marsile Ficin et l'art*, III, cap. II. CH. DE TOLNAY, „The music of the universe", în *Journal of the Walters Art Gallery* (1943); J. HUTTON, *art. cit.*, p. 24.
14. *Infra*, cap. III. Un curios fragment din *Commedia* de Dante, *Parad.*, XII, v. 7—9, face aluzie la „muze" și la „sirene" legate de sferele cerului.
15. *Comm. in Timaeum*, cap. 26 și 27. *Opera*, II, p. 1447.
16. C. FASOLA, *Il Battistero di S. Giovanni*, Florența, 1948.
17. J. BALTRUSAITIS, *art. cit.*, p. 46, fig. 54.
18. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. VI, p. 3, fig. 3; R. OERTEL, *Filippo Lippi*, Viena, 1942; M. PITTALUGA, *Filippo Lippi*, Florența, 1948.
19. Diagrama astrologică a cerului este dată de același artist în celebrul desen al lui Atlas: A. S. WELLER, *Francesco di Giorgio*, *op. cit.*, p. 98 și urm.
20. CH. DE TOLNAY, *art. cit.*
21. Y. BATARD, *Les dessins de Sandro Botticelli pour la Divine Comédie*, Paris, 1952, p. 80.

Scanned with OKEN Scanner

22. O. FISCHEL, în *J. B.*, XLI (1920), p. 98, și *Raphaël*, 2 vol., Londra, 1948, p. 149 și urm. Cum a notat E. Gombrich, cel puțin gestul atotputernicului nu mai corespunde doar semnului care cheamă la cer Fecioara Înălțării.
23. CH. DE TOLNAY, *Michelangelo*, vol. II, *op. cit.*, p. 35 și urm.
24. El se regăsește în marchetăria contemporană: *infra*, p. 205.
25. J. P. RICHTER, *op. cit.*, nr. 939 și 1422; A. CHASTEL, „Léonard et la culture", *art. cit.*, p. 257.
26. Despre „corpurile platoniciene" și artă: *infra*, p. 304—5 și 308, n. 3.
27. *Th. pl.*, IV, 1, *Opera*, p. 124—125.
28. *Th. plat*, IV, 1, *Opera*, 129—130. „Demonii" sînt: Pluton-Proserpina (pămînt), Ocean-Thetis (apă), Jupiter-Iunona (aer), Phaneta-Aurora (foc).
29. Despre acțiunea atmosferei între apă și foc: C. A. 75 v (a) *op. cit.*, p. 337 la 352; și *infra*, p. 413—7.
30. De ex., ed. J. P. RICHTER, *op. cit.*, nr. 1218, vol. II, p. 257; ca și pentru cuplurile durere-plăcere, moarte-viață, există o opoziție imposibil de rezolvat dintre *artifiziosa natura* și *tempo consumatore delle cose* (*infra*, p. 414—416).
31. E. MALE, *L'art réligieux du XIIIe siècle en France*, Paris, p. 316 și urm. R. VON MARLE, *Iconographie de l'art profane*.
32. VASARI, ed. Milanesi, II, 215.
33. FILARETE, *Trattato di architettura*, *op. cit.*, p. 301.
34. F. WEEGE, „Der malerische Schmuck von Raffaels Loggien in seinem Verhältnis zur Antike", în TH. HOFMANN, *Raffael als Architekt*, vol. IV, Leipzig, 1911, p. 174; A. VON SALIS, *op. cit.*, p. 44. Despre „naturalismul" personajelor grotești: A. CHASTEL, „La Renaissance fantaisiste", în *L'Oeil*, nr. 21 (sept. 1956), și *infra*, p. 334 și urm.
35. Despre programul „Camerei": *infra*, p. 469—484.
36. Se află pe bolta capelei Sfintei Taine din Cremona (către 1498) atribuit lui Altobello Meloni, o curioasă combinație de simboluri ale naturii, de simboluri evanghelice și de medalioane de învățați: A. PUERARI, „Gli affreschi cremonesi di Giovanni Pietro da Cemmo", în *Bollettino d'Arte*, XXXVII (1952), p. 220.
37. *Th. pl.*, XIV, cap X, *Opera*, p. 322.
38. Cum arată, pe nedrept, E. WIND, „The four elements in Raphael's Stanza della Segnatura", în *Journal of the Warburg and Courtauls Institutes*, II (1939), p. 75—79. Acesta este totuși articolul care a oferit prima exegeză detaliată a compoziției. Noi o rezumăm fără a reține multiplele „intersecții" de sens indicate de autor, în funcție de poziția fiecărui panou între două simboluri fundamentale.
39. Ea va fi expusă *infra*, p. 474.

Scanned with OKEN Scanner

40. Analiza care urmează este confirmată și dezvoltată în dizertația lui W. KEMP, *Natura. Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie*, Tübingen, 1973, p. 103 și urm.
41. D. LÉVI, „The allegories of the months in classical art", *The Art Bulletin*, XXIII (1941). A. COLASANTI, „Le stagioni nell'antichità e nell'arte cristiana", *Rivista Arte italiana*, 1901, p. 669 și urm. A. VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane*, La Haye, 1932, vol. I, cap. IV.
42. R. DE CAMPOS, *Raffaello e Michelangelo*, *op. cit.*, p. 51.
43. V. *supra*, p. 155.
44. A. MARQUAND, *Andrea della Robbia*, *op. cit.*, p. 109, G. MARCHINI, *Giuliano da Sangallo*, *op. cit.*, p. 37. U. MIDDELDORF, „Giuliano da Sangallo and Andrea Sansovino", în *The Art Bulletin*, XVI (1934), 2, p. 107—115. Note inedite ale Prof. Middeldorf au fost folosite în analiza care urmează.
45. W. H. ROSCHER, *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, vol. V (1924), col. 379 urm. v. Terminus.
46. H. DÜTSCHKE, *op. cit.*, I, nr. 44, citează un sarcofag roman din Pisa, care îi reprezintă pe cei doi frați. C. ROBERT, *Sarkophaggräber*, *op. cit.*, III, 1, n. 50, 58, 65, 72. F. COUMONT, *Recherches sur la symbolique funéraire*, *op. cit.*, p. 397, relativ la mac: „Această plantă narcotică aparține lui Hypnos și îi caracterizează reprezentările sale..."
47. Analogii în arta greacă: T. HOMOLLE, „Deux basreliefs néo-attiques", în *Bulletin de correspodance hellénique*, 1892, p. 325—343, pl. VIII. Aceste basoreliefuri provin de la Herculanum și sînt opera atelierelor attice din Italia din secolul al II-lea înaintea erei noastre.
48. Ovidiu, *Metamorfoze*, II, 13—16:

Verque novum stabat cinctum florente corona
Stabat nuda Aestas et apicea serta gerebat,
Stabat et Autumus calcatis sordidus uvis
*Et glacialis Hiems canos hirsute capillos.**

R. VAN MARLE, *Iconographie*, *op. cit.*, I, p. 316. Asociate orelor, cele patru anotimpuri reintră în cadrul mitologic. Ovidiu le înfățișează mai întîi ca însoțitoare ale lui Ianus, căci ele sînt expresia ordinei celeste, apoi ale Florei, căci ele reglează vegetația, cum arată florile, fructele, care le acoperă (*Faste*, I și VI). De unde o legătură precisă cu motivul central al frizei, consacrat lui Ianus.

---

* Sta Primăvara aici, cu cunună-nflorită încinsă / Vara, cu trupul ei gol, ce purta-mpletitură de spice / Toamna de-asemenea sta, mînjită de mustul de struguri / Iarna-ngheţată apoi, cu păr alb și zbîrlit pe al ei creștet (Trad. Maria Valeria Petrescu, E.S.P.L.A., București, 1959).

Scanned with OKEN Scanner

Pe sarcofagele cu reprezentarea anotimpurilor la Pisa, la palatul Barberini (astăzi la Harvard): F. CUMONT, *op. cit.*, p. 487. Pentru compararea cu antichitatea: D. LÉVI, „The allegories of the months in classical art", în *The Art Bulletin*, XXIII (1941), p. 259—292.

49. POLIZIANO, ed. I. del Lungo, *op. cit.*, p. 24; împreună ca surse: MACROBIUS, *Saturnales*, I, 9, PLINIU, *Hist. nat.*, XXXIV, cap. VII.
50. J. G. FRAZER, *The Fasti of Ovid*, 5 vol., Londra, 1929, text, vol. I, p. 7 și urm., comentariu vol. II, p. 82 și urm.
51. J. G. FRAZER, *op. cit.*, col. II, p. 101 și urm. VIRGILIU, *Eneida*, VII, 611—614, evocă deja această scenă.
52. Imnul VI al lui Proclus către Hecate și Ianus conține o invocare:

„Te salut și pe tine, Ianus, străbun dintre străbuni" (v. 4) care subliniază semnificația cosmică a zeului. Imnurile lui Proclus nu au fost editate decît în 1500 la Florența (fără al șaselea): M. MEUNIER, *Aristote, Cléanthe, Proclus, Hymnes philosophiques*, Paris, 1935, p. 56 și 111—113.

În Stanze, Poliziano îl supune pe Ianus puterii suverane a Atenei:

O sacrosanta dea figlia di Giove,
Per cui il tempo di Gian s'apre e riserra;
La cui potente destra serba e move
*Intero arbitrio e di pace e di guerra.**
(*Stanze per la Giostra*, II, str. 41)

La carnavalul din 1513, unul din carele consacrate de Pontormo după directivele lui J. Nardi, va înfățișa *Vîrsta lui Saturn și a lui Ianus*, adică vîrsta de aur, Ianus avînd în mînă cheia templului războiului.

53. L. DÜTSCHKE, *op. cit.*, 1, 113 (poarta Eternității) și II, p. 61. Pe poarta lui Hades în sculptura romană: ALTMANN, *op. cit*, p. 13; F. CUMONT, *op. cit.*, pl. XXX, 2.
54. Despre opoziția Jupiter-Saturn, A. CHASTEL, „Le mythe de Saturne dans la Renaissance italienne", în *Phoebus*, III (1948).
55. Numeroase pasaje din PLATON (Ion, Euthydemos); *Imnuri orfice*, XXXVIII, I: „Cureți care faceți să răsune clopotul voi sînteți cei care primii ați instituit inițierea". PICO scrie limpede: „Idem sunt Curetes apud Orpheum et potestates apud Dionysium"**: B. KIESZKOWSKI, *op. cit.*, p. 119.
56. Simbolul șarpelui-eternitate este descris în Iamblicos. Ficino îl citează după Horapollo ca exemplu de hiero-

---

* Zeiță sfîntă, fiică a lui Zeus, / Pentru care templul acestuia se deschide și-nchide / A cărei mînă dreaptă păstrează sau conduce / Întreg destinul păcii și războiului.

** „La fel sînt Cureții la Orfeu și puterile la Dionysos"

Scanned with OKEN Scanner

glifă: *Opera*, p. 768; vezi E. H. GOMBRICH, „Icones symbolicae", *art. cit.*, p. 172 și n. 1. El fusese deja dat ca simbol în seria de „Tarocchi" cu personajul numit „Chronico", demon al timpului: H. BROCKHAUS, *art. cit.*, (B. 32).

57. Ficino, *Compendium in Timaeum*, cap. XVI: „Cur mundus sit unus et sphaericus et moveatur in sphaeram"* (*Timaios*, 37, *d*).

58. CLAUDIAN, ed. Koch, Leipzig, 1893. S-a semnalat *supra*, Partea I, II, Introd., că CLAUDIAN era considerat ca florentin.

59. *Second Faust*, act I, v. 6216 și urm. GOETHE a luat motivul de la PLUTARH, *De defectu oraculorum*, cap. XXII, H. LICHTENBERGER, ed. Faust, vol. II, Paris, 1933, p. LXVIII.

60. Vezi F. DE RUYT, „Charon démon étrusque de la mort" (*Etudes de philologie, archéologie et historie ancienne de l'Institut historique belge de Rome*, I), Bruxelles, 1934. Charon cu un șarpe într-o mînă (și un ciocan de lemn cu două capete în cealaltă): nr. 52, 75, 96, 103, 123, 124 *bis*, 125 și 131 *bis*, demoni cu șerpi: nr. 152, 158 și 161, și îndeosebi, Tuchulcha ținînd șerpi: nr. 1 (Tomba dell' Orco, la Tarquinia, a doua cameră) nr. 34 (crater de la Vulci la Biblioteca națională din Paris), nr. 42 (craterul lui Toscanella, muzeul de la Trieste). Vezi și: E. KUSTER, „Die Schlange in der griechischen Kunst und Religion" (*Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten*, XIII, 2), Giessen, 1913, p. 88.

61. C. LANDI, *Demogorgone con saggio di nuova edizione delle Genealogie Deorum gentilium del Boccaccio...*, Palermo, 1930, p. 18, J. SEZNEC, *op. cit.*, p. 139, Demogorgon s-a născut dintr-un contra-sens al adnotărilor la STATIUS, *Thébaida*, IV, 512—3, și LUCANUS, *Pharsala*, IV, 742—9. Indicații asupra posterității acestui personaj în micul articol al lui M. CASTELAIN, „Démogorgon ou le barbarisme déifié", *Bull. Assoc. G. Budé*, nr. 36 (iulie 1932), p. 22—39.

62. C. C. COULTER, „The Genealogy of the Gods", în *Vassar medieval Studies*, ed. la S. Forsyth Fiske, Newhaven, S.U.A., 1923, p. 315—341.

63. V. CARTARI, *Le Immagini colla sposizione degli Dei degli antichi*, Veneția, 1536. Citat după ediția latină: Id., *Imagines deorum qui ab antiquis colebantur*, Lyon, 1581, p. 18, 32 etc. Despre Cartari și mitografi, J. SEZNEC, *op. cit.*, p. 197 și urm.

64. Astfel B. BERENSON în frumoasa pagină scrisă în stilul lui W. PATER, pe care o consacră tabloului, *Italian painters of the Renaissance*, vol. II, I, ed. 1896, reed. Londra, 1952, p. 114.

65. Indicațiile lui R. VISCHER, *Signorelli und die italienische Renaissance*, Leipzig, 1879, au fost reluate de majoritatea autorilor, M. CRUTTWELL (1899), A.

* „De ce lumea e una singură și rotundă și se mișcă circular".

VENTURI (*Storia*, VII, 2, 1913; L. S., 1923), L. DUSSLER (1927). În sfîrșit: MARIO SALMI, *Signorelli*, Florența, 1954.

66. VASARI, ed. Milanesi, III, p. 689.

67. Signorelli face parte dintre artiștii invitați să facă un desen pentru fațada catedralei din Florența în 1490; la 5 februarie 1941, el este absent de la reuniunea finală (document în VASARI, ed. Milanesi, vol. IV, p. 306—309).

68. Tablou pe pînză: 1,94 m × 2,57 m. Manționat în 1687 în colecția lui Cosimo Corsi după care a trecut în 1875 la muzeul din Berlin. Distrus în 1945. Catalogul Muzeului Kaiser Friedrich realizat de H. POSSE, Berlin, 1909, dă informații despre culori.

69. H. P. HORNE, *Botticelli*, *op. cit.*, 1908, p. 59, a presupus că referința îl privește pe Lorenzo (di Pierfrancesco) de'Medici și că alegoria lui Pan a trebuit să fie pictată pentru aceeași persoană ca și *Primăvara*. Fragmentul din Vasari nu permite această ipoteză: aluzia la *măreție* (magnificenza) îl identifică clar pe Magnificul și menționarea vilei de la Castello (care a fost în secolul al XV-lea cea a lui *Laurentius Minor*) nu privește decît al doilea tablou citat, Madona cu profeți, și chiar dacă ea l-ar fi privit pe *Pan*, nu l-ar fi localizat decît la data de 1550.

70. În a sa a cincea eglogă Naldo Naldi (1436—1513), după ce a evocat bucuria lui Anthea (= Florența), care îl regăsește pe Antiphilus (= îndrăgostitul de Anthea, Cosimo) la întoarcerea sa din exil, adaugă: „Faceți ca eu să dedic alte poeme mai importante lui Cosimo, acestui Cosimo care umple lumea cu numele său": A. HULUBEI, „Etude sur la joute de Julien et sur les bucoliques dédiées à Laurent de Médicis", în *Humanisme et Renaissance*, III (1936), p. 314. Aceste poeme redactate fără îndoială în timpul lui Cosimo și privind evenimentele din 1433—1435, au fost refăcute către 1469, într-un mod încît să formeze un ciclu agreabil lui Lorenzo. Despre Naldi poet de curte: G. BOTTIGLIONI, *La lirica latina in Firenze*, Pisa, 1913, p. 47 și urm.; despre legăturile lui Naldi cu Academia: A. DELLA TORRE, *op. cit.*, p. 668 și urm.

În necrezutele violențe verbale ale lui Filelfo, dușman declarat al Medicilor, contra lui Cosimo cel Bătrîn care l-a expulzat din Florența în 1434, satira cea mai feroce este îndreptată contra *Mundus*.

„Crudelis, adulter,
Impius, atque bonis cunctis infestus, avarus
Sacrilegus, latro, fallaxque veneficus..."*

(*Satyrae V*)

---

* Crud, adulterin, / Nelegiuit și dușmănos tuturor celor buni, avar / Profanator, hoț, impostor și veninos...

Vezi. *Testi inediti e rari di Cristoforo Landino e Francesco Filelfo* (Testi e Documenti, vol. 1), Florența, 1949, p. 39 și urm.).

71. Scrisoare din septembrie 1462: *Opera*, p. 608. Epistola se află și într-un manuscris Bibl. laur., publicat *Sup. Fic.*, II, p. 87. Vezi: *Marsile Ficin et l'art*, p. 8 și p. 55, n. 62; A. DELLA TORRE, *op. cit.*, p. 537—538.

72. Despre sărbătoarea Sfîntului Cosma la Florența: scrisoare a lui Lorenzo către Piero Alemanni din 27 septembrie 1491 și epigramă a lui Naldo Naldi (*Magl.*, VII, 1057, C. 4): ecce dies cosmi redeunt..." menționate, cu alte referințe, în *Sup. Fic.*, vol. I, p. 155, vezi și: A. DELLA TORRE, *op. cit.*, p. 642.

73. *Sup. Fic.*, I, p. 47.

74. *Opera*, p. 843—844.

75. *Opera*, p. 648—9 (înainte 1435).

76. A. HULUBEI, *art. cit.*, p. 319—320.

77. *Opera*, p. 728, 2.

78. LORENZO DE MEDICI, *Altercazione*, IV, 1 și urm. ed. Simioni, vol. II, p. 53, trad. fr., ed. cit., p. 88.

79. G. SPAGNOLO, *Apollo e Pan, carme bucolico di Lorenzo de'Medici*, Cremona, 1930; A. CHASTEL, „Melancholia in the sonnets of Lorenzo de'Medici", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VIII (1945), p. 61—67 reluat în „F.F.F.", vol. 1, cap. 5. Lorenzo contrapusese el însuși iubirea considerată în mișcarea neîncetată a naturii, pe care o tratează în „commento"-ul acelei care, după Platon, determină pe fiecare creatură să se regăsească în Dumnezeu": v. *Marsile Ficin et l'art*, *op. cit.*, p. 29.

80. POLIZIANO, *Opera*, vol. I, Epist., libri XII, Lyon 1536, p. 109: „Duobus circiter ante obitum mensibus, cum in suo cubiculo sedens (ut solebat) Laurentius de philosophia et litteris nobiscum fabularetur, ac se destinarse diceret reliquam aetatem in iis studiis mecum et cum Ficino Picoque ipso Mirandola consumere, procul scilicet ab urbe et strepitu..."* Privitor la acest aspect al lui Lorenzo, vezi: *Marsile Ficin et l'art*, *op. cit.*, p. 28—29.

81. Amintirea lui „Pan mediceean" rămase încă vie în secolul următor: într-o culegere de poeme în onoarea ducelui de Urbino, mort în 1516, acesta este numit: *Pan medica de gente satus*. Laurentum sive carmina in laudem Laurentii Medicis, Florența, 1516 (reed. 1820, p. 38—39). Această indicație a fost descoperită de F. SAXL, *Antike Götter in der Spätrenaissance* („Studien Bibl. Warburg", VIII), Leipzig, 1927, p. 22 și urm.

---

* „Aproximativ cu două luni înainte de moarte, în timp ce ședea în patul său (ca de obicei) Lorenzo discuta cu noi despre filosofie și literatură și spunea că se dedică și își consumă partea de viață care i-a mai rămas acestor studii cu mine, cu Ficino și chiar cu Pico della Mirandola, desigur departe de oraș și de zgomot..."

Scanned with OKEN Scanner

82. Acesta converge cu interpretarea propusă de R. HERBIG, „Alcuni dei ignudi", în *Rinascimento* (1952), p. 3—23; noi nu o urmăm în toate privinţele.
83. Despre Saturn, simbol al Academiei: *Ficin et l'art*, Introd., I.
84. R. HERBIG, *Der griechische Bocksgott. Versuch einer Monographie*, Frankfurt/Main, 1949. În special:
    1. Pan aşezat, o muză care cîntă acompaniindu-se la ţiteră şi două nimfe, pictură murală, Pompei (al 3-lea stil). HERBIG, pl. XXXIX, 1;
    2. Pan imberb, în picioare, fragment pictură murală, Herculanum, Id., pl. XVIII, 2;
    3. Tors al lui Pan însemnat cu figuri de zei, marmură, 200 ca A. D. Id., pl. XIV, 1—2.
85. Exegeza noastră a fost urmată în parte de: H. H. Brummer: „Pan Platonicus", în *Konsthistorisk Tijdskrift*, vol. 33 (1964), p.54—67 (în engleză).
86. Principalele texte invocate de LÜBKE (1874): H. VISCHER, (1879), R. FRY (1901), C. V. FABRICZY (1903), au fost regrupate de R. HELBIG, *art. cit.* şi R. EISLER, „Luca Signorelli's School of Pan", *Gazette des Beaux-Arts*, XXXIV (1948), p. 77—92: acest studiu conţine o observaţie utilă despre ciclul iubirilor nefericite, dar îl prezintă — fără o raţiune valabilă — pe Filelfo (mort în 1481) ca inspirator al tabloului văzînd acolo aluzia la un remediu obscen contra unor frămîntări ale dragostei (după Dion Chrysostomul, VI), care va fi mai tîrziu ilustrat de Luca Cambiaso.
87. CH. DE TOLNAY, *The youth of Michelangelo*, *op. cit.*, p. 103, 104.
88. K. CLARK, *The nude*, Londra, 1956, p. 102—3.
89. A. CHASTEL, *art. cit.*, p. 66. Porticul şi edificiile din ultimul plan, dacă nu sînt un simplu decor „în gen antic", pot aminti templul oracular al lui Menal în Arcadia, căruia Pan îi era zeu temător; POLIZIANO îl evocă: Nutricia, v. 211.
90. F. SAXL, *op. cit.*, p. 25, compararea cu Sannazaro, a cărui *Arcadie*, redactată după 1480, nu a fost publicată decît în 1504.
91. GUGLIEMO DELLA VALLE, *Lettere senesi*, Florenţa, 1786, III, p. 320 B. BERENSON, *The drawings of the florentine painters*, *op. cit.*, nr. 2509 (3), fig. 121 şi: „Nouveaux dessins de Signorelli", *în Gazette des Beaux-Arts*, 1931, p. 288—293. A. E. POPHAM şi P. POUNCEY, *Italian drawings* (Br. Museum), *op. cit.*, nr. 236, pl. CCVIII. Despre ciclul de la Siena: M. DAVIES, *The earlier italian Schools* (National Gallery), Londra, 1951, p. 367 şi urm. şi *infra*, p. 449, n. 2.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul II

Istoria

În Renaştere, ca şi în Evul Mediu, reprezentarea istoriei avea în cetăţile italiene atît un aspect universal cît şi unul local, aspecte care nu se legau întotdeauna clar. Cronicile expuneau legendele originilor şi eroilor fondatori li se alăturau „uomini famosi" ai trecutului apropiat. Dar, pe de altă parte, evoluţia omenirii era descrisă de la crearea lumii, iar succesiunea epocilor rămînea cea căreia cronica lui Eusebiu tradusă de sfîntul Ieronim şi cartea a V-a a lui Isidor din Sevilla îi fixase de multă vreme schema. Primii umanişti simţiră necesitatea de a înnoi şi de a face mai interesant repertoriul acelor „uomini famosi"; *De viris illustribus* de Petrarca reţine marile nume *ex omnibus terris ac saeculis**. Dar perspectiva în care ei apar nu este cea a timpului, ci aceea a valorii umane şi a gradelor sale. Istoria „umanistă" se prezintă mai întîi ca o colecţie de *exempla*; astfel, *Rerum memorandarum libri IV*, în care Petrarca îl foloseşte pe Valerius Maximus, culegerile celebre ale lui Boccaccio — *De casibus illustrium virorum* (de la Adam la recentul duce de Atena) şi *De claris mulieribus* (de la Eva la Ioana din Napoli) —, *Divina Commedia* de Dante şi *Trionfi* de Petrarca distribuie la fel „uomini famosi" în funcţie de o ordine morală şi filosofică ce transcende istoria.

---

* din toate locurile şi din toate timpurile

Scanned with OKEN Scanner

Tendința rezultată de aici este, dacă nu de confundare a eroilor istorici cu sfîntul, cel puțin de compunere pe lîngă repertoriul personajelor onorate de Biserică pe cel al personajelor care au reprezentat viața profană. Și personajele antice, considerate ca naționale, capătă o importanță crescîndă în decorarea sălilor Consiliului sau al locurilor publice, adeseori pentru a ilustra virtuțile creștine. Exemplul cel mai semnificativ este galeria de eroi din *Palazzo del Cambio* de la Perugia, unde Licinus, Leonidas, Horatius Cocles apar sub semnul lui *Fortitudo*, iar Scipio, Pericle, Cincinnatus, sub cel al lui *Temperantia* ... Dar această fuziune va fi concluzia unei evoluții destul de lente. Galeriile de *uomini famosi**, care au fost la modă după 1300 pe lîngă prinții și comunele din Italia, au dispărut aproape toate; nu se mai păstrează decît amintirea vitejilor și eroilor lui Giotto la „castelul oului" la Napoli către 1330, a celor de la palatul Visconti la Milano, de la Palatul Scaliger la Verona. În 1370 Guariento acoperise pereții palatului *del Capitano* la Padova cu seria celor Doisprezece Cezari[1]. Gustul septentrional era deja orientat către suitele romane în care va triumfa Mantegna. O jumătate de secol mai tîrziu, către 1420—1430, găsim în Umbria, la palatul Baglione din Perugia și la palatul Trinci din Foligno, ansambluri mai nuanțate în care vitejii se amestecă cu juriștii și înțelepții, ceea ce anunță puțin spiritul de la *Cambio*[2]. Sala palatului Iolei decorată de Boccati către 1455—1460, la Urbino, va fi împodobită doar cu personaje militare. La Florența, unde dezvoltarea cronicilor municipale și a listelor de reprezentări locale avusese loc de timpuriu, celebrarea de *uomini famosi** pare să fi fost limitată la gloriile particulare ale orașului. Un ciclu de *uomini famosi* este semnalat de Vasari la palatul lui Giovanni di Bicci de'Medici, despre care nu se știe nimic. De la începutul secolului palatul Proconsulului devine un fel de muzeu al acestor nume mari: lîngă Claudian, Salutati etc., Castagno,

---

* oameni vestiți

Scanned with OKEN Scanner

la moartea lui Bruni, va picta efigia acestuia, Pollaiuolo le va picta pe cele ale lui Poggio și Manetti[3]. În jurul lui 1450, în pregnantul decor al vilei Legnaia, alături de cele trei „femei ilustre" ale lui Boccaccio, cei trei poeți mai importanți și trei oameni de stat toscani sînt reprezentați cu o fermitate care va domina mult timp genul: personajele sînt eroice prin tip, prin statură și prin stil[4].

Uccello introdusese, către 1445—1448 la Padova în decorul de la *casa Vitaliani*, stilul monumental cu figurile sale de bărbați celebri care au fost denumiți *Giganții*[5]. Ne putem face o idee despre această lucrare dispărută prin desenele din cronica lui Leonardo da Besozzo care conține două serii de ilustrații, una provenită din modelele de la sfîrșitul Trecento-ului, cealaltă de amprentă toscană. Coincidența acestui ansamblu cu programul ideal definit cîțiva ani mai tîrziu de Filarete: „Tutti l'età e gli uomini di fama" (cele șase stadii ale omenirii după Isidor din Sevilla), atestă că a avut loc, către mijlocul secolului, o întoarcere la marile panorame ale istoriei universale. La Florența acest gen de ilustrații nu exista pînă atunci decît în tablourile vii ale serbărilor populare și în arta acelor „cassoni"[6]. Către 1450—1460, toate aceste domenii se unesc; curiozitatea se trezește, în parte sub influențe septentrionale evocarea istorică devine la modă. Documentul cel mai amuzant și cel mai complet este uimitoarea *Cronică ilustrată* a lui Maso Finiguerra. Personajele faimoase ale istoriei grecești și romane alternează cu cele ale istoriei biblice și creștine, într-un decor supraabundent și bizar, de haine complicate, concepute de orfevri și desenatori plini de vervă. Spiritul scenelor nu este mai puțin remarcabil decît stilul: accentul este pus pe insolit și pe supranatural: Prometeu modelează un *homunculus*; Saturn este un rege pastoral al epocii de aur; Iosif triumfă pe un car de snopi. Imagini excepționale sînt introduse: Zoroastru printre cărțile oculte, Hermes Trismegistul realizînd operele de necromanție. Istoria eroică și istoria romanescă capătă, în acest

context, un accent nou, care nu ar fi de găsit în afara Florenței. Importanța acestei cronici depinde de legăturile atelierului lui Finiguerra cu frații Pollaiuolo și de rolul pe care ea l-a jucat în formarea unui mare număr de pictori-orfevri de la sfîrșitul secolului al XV-lea[7]. Dar interesul pe care ea îl manifestă pentru „supranatural" în istorie merită să fie comparat cu orientarea luată de umanismul florentin în aceeași perioadă: *Pimandru* este publicat de Ficino în traducere italiană în 1463 și un val de ermetism „magic" se răspîndește atunci în mediul intelectual. Unindu-se cu imaginile populare, el pare să fi contribuit la colorarea reprezentărilor istorice.

I. ISTORIA PROFETICĂ

De Sfîntul Ioan, sărbătoarea patronului Florenței, tradiția era de a rezuma în tablouri vii istoria omenirii. La fel se întîmpla și în ziua Buneivestiri care era prima din an. Datorită unui obicei comun pentru întregul Occident, aceste cortegii cuprindeau scene antice adecvate în suita carelor consacrate legendei sfinte. În iunie 1454, patruzeci de care prezentau, după Părintele Etern, Căderea, pe Moise, un grup de *Profeți*, *Sibile* și *pe Hermes Trismegistul*, anunțîndu-l pe Mesia; după Bunavestire, urmau Augustus și Sibila; Nașterea era reprezentată în Tempul roman al Păcii. Detaliul montărilor și stilul decorurilor nu sînt cunoscute altfel: ele pot fi doar imaginate după compozițiile pictate care se supun cu atît mai bine acelorași convenții cu cît sînt datorate sigur acelorași mîini[8].

În secolul al XV-lea apare, în locul personajelor episodice, adunarea sibilelor[9]. Cele zece personaje din templul familiei Malatesta de la Rimini, în „capela strămoșilor", sînt însoțite de doi profeți. Agostino di Duccio îi înfățișează cu o fizionomie crispată, animă cutele veșmintelor și desfășoară banderole în care se înscriu fraze caracteristice împrumutate din tratatul *Instituțiilor divine* de Lactanțiu. Este dificil de spus dacă acest ansamblu

Scanned with OKEN Scanner

datorează ceva exemplelor romane şi, îndeosebi ciclului pictat înainte de 1438 pentru cardinalul Orsini, unde existau douăsprezece sibile, înzestrate cu o vîrstă, un tip, un costum şi cu „cuvinte", pe scurt cu o iconografie, mai precisă decît la Rimini[10]. Dar pentru prima oară, se pare, figurile preoteselor nu apar într-o biserică în legătură cu Bunavestirea sau cu naşterea, ci ca expresia unui fapt doctrinal, care se adaptează remarcabil la programul umanist al Templului.

Ediţia tratatului lui Lactanţiu din 1465 poate să fi dat o coerenţă nouă temei, îndeosebi în ţările septentrionale[11]. În Italia ea nu putea decît să confirme un interes popular pentru preotesele antice, proba cea mai demnă de luat în consideraţie fiind introducerea celor nouă sibile (1482—1483) însoţite de Hermes Trismegistul (1488) în panourile figurate, înscrise în dalajul catedralei din Siena[12]. În picioare, drapate în rochii de aparat, încălţate cu sandale, preotesele se decupează pe fondul unic al pavimentului. O inscripţie reproduce numele fiecăreia dintre ele; referinţa savantă: *Cumana cujus meminit Virgilius Eclog. IV. Sibylla delphica de qua Chrysippus de divinat. Sibylla lybica cujus meminit Euripides* ...* este luată de la Varron prin Lactanţiu. O a doua inscripţie, într-un cartuş ţinut, după cazuri, de „putti", de sfincşi, un trepied, sau de şerpi, enunţă profeţia care i-a conferit fiecăreia locul în legendă; uneori chiar, precum sfinţii prevestitori, sibilele ţin deschisă cartea ce prezintă concordanţa generală între „credinţa" păgînă şi cea a creştinilor. Această desfăşurare de erudiţie este mai puţin nouă decît montarea însăşi: în 1488, conform cu programul cortegiilor de Sfîntul Ioan, dar şi cu învăţătura lui Ficino, un frumos Hermes Trismegistos va completa seria[13].

Tradiţiei populare i se suprapune astfel, după 1460, „resurecţia" erudită a acestor personaje exact situate la articularea lumii antice şi a lumii creş-

---

* Sibila din Cumae, de care aminteşte Vergilius în Ec. IV, Sibila din Delphi, de care aminteşte Chrisippus în arta de a precize, Sibila libică de care aminteşte Euripide.

Scanned with OKEN Scanner

tine; micul tratat pe care F. Barbieri li-l consacră ca urmare a acestor *Discordantiae* (1481) nu reprezintă un punct de plecare pentru iconografie, ci o tentativă de a orienta curiozităţile prin paralelismul profeţilor şi al sibilelor[14]. O teorie generală a „principiului profetic" la păgîni fusese oferită de Ficino în *De christiana religione* (1474), iar *Teologia platoniciană* (XIII-11) va face o analiză atentă a psihologiei *Profeţilor, sibilelor şi ghicitoarelor*. Importanţa lor se datora celor două trăsături, *furor divinus* care le agită şi cunoaşterea ocultă pe care ele o promulgă. *Vaticinium*-ul, celebrat deja de Leonardo Bruni şi care face obiectul atîtor comentarii ale lui Ficino, este harul central al sibilei şi al profetului, dar el reintră în scara acelor *furores* sacre şi înrudeşte sibilele cu poeţii şi cu vizionarii superiori[15]. Se formează astfel o idee generică despre sibilă care poate explica de ce, în clipa în care imaginea este din ce în ce mai răspîndită, numărul exact al acestor prevestitoare pare să aibă o mică importanţă şi atributele lor variază fără dificultate. Noţiunea este clar solicitată: nu mai este vorba de o ciudată serie de coincidenţe istorice, ci de concordanţa a două religii; Ficino, în capitolul său *Authoritas Sibyllarum*, aminteşte existenţa acelor *Oracula sibyllina* la *sacrarium*-ul de la Roma şi întrebuinţarea pe care le-a dat-o Virgiliu şi conchide analiza „mărturiei" lor prin cuvîntul lui Hermes care afirmă validitatea doctrinei sale pînă la apariţia unui înţelept mai aproape de divin, *sacratior aliquis**. Această reevaluare explicită nu era admisă pretutindeni şi găsim adeseori aprecieri mai rezervate din partea teologilor care insistă asupra „ignoranţei păgîne" a acestor preotese şi nu le acordă beneficiul constant al unei ştiinţe superioare, ci doar declaraţii smulse prin intervenţia divină[16].

Popularitatea sibilelor este îndeosebi evidentă în Toscana; stampele lui Baccio Baldini, medalioanele lui Attavante în *Breviarul* lui Matei Corvin (1402) sînt modeste mărturii[17]. Dar există şi dez-

---

* cineva mai sfînt

Scanned with OKEN Scanner

voltări originale, fie privind rolul „mesianic" rezervat Tiburtinei, fie personajul apocaliptic încarnat de sibila eritree, vestitoare a Judecății de apoi[18]. Scena cu Augustus și sibila tiburtină, care fusese întotdeauna populară și trebuia să rămînă mult timp, era asociată Nașterii „în ruinele Templului Păcii". Templul-ieslă, care se generalizează în arta italiană către mijlocul secolului, aparținea repertoriului florentin: el se găsește în *Cronica* din 1460, într-o „sacra rappresentazione" din 1465, etc.[19] Va fi în special pus în valoare în tabloul de altar din capela Sassetti, în întreăime dedicată sărbătorii de Crăciun cu scena lui Augustus și sibila pe fațadă și patru dintre preotesele păgîne pe pînzele bolții[20]. În tabloul de altar pruncul stă întins în dreptul unui sarcofag antic, în fața unui acoperiș de paie susținut de două coloane canelate: ele reprezintă edificiul imperial al acelui *Templum Pacis* care, după legenda sfîntă, s-ar fi deschis la nașterea lui Isus. Găsim această aluzie în toate Nașterile florentine și italiene din Quattrocento care înfățișează un portic sau o ruină. Dar este vorba, în plus, de doi pilaștri de la Santa Maria Novella de la Florența care, după credința pelerinilor de la Roma, atestată prin însemnările lui G. Rucellai în 1460, aparținuseră cîndva templului roman[21]. Referințele erudite sînt multiple: cortegiul Magilor se desfășoară la stînga sub un arc de triumf. Un prieten al familiei Sassetti, Fontius, găsind în Flavius Josephus menționarea respectului lui Pompei pentru Templul de la Ierusalim, a inventat inscripția marelui-preot Hircanus și pe cea a prevestitorului Fulvius plasate respectiv pe arcul de triumf și pe sarcofagul antic: prima amintește respectul Romei pentru Israel, a doua profetizează venirea unui zeu nou. Un episod din cariera lui Pompei servește de asemenea la punerea în legătură a celor trei mari religii ale lumii într-un decor pitoresc, în care istoria antică, servită de epigrafie, devine în întregime un fel de oracol sibilic.[22]

La capela din Orvieto, sibila, asociată unui profet vehement, pare să deschidă spectacolul sfîrșitului lumii: aceasta este tema *Dies irae*: *teste*

*David cum Sibilla**. Declamația sa parcă ar fi însoțită, în registrul inferior, prin mișcarea violentă a poetului-filosof, ce pare că iese din medalionul său: este Empedocle, care descoperă catastrofa finală anunțată prin doctrina sa. La aceeași dată, Perugino dispunea la *Cambio* șase sibile lîngă șase profeți, în fața unor eroi și înțelepți: calitatea figurilor feminine a indus la atribuirea lor lui Rafael. Dar dacă acest grup a reprezentat unul din momentele înspirate ale lui Perugino, el este imprecis și fără mister. Preotesele antice în programele umbriene ocupă doar locul pe care li-l acordă noua fază a iconografiei creștine[23]. Nu același lucru se va întîmpla la capela Sixtină unde Michelangelo s-a interesat fățiș de valorile spirituale cu care erau înzestrate preotesele antice. Artistul nu a reținut decît primele cinci personaje din lista lui Lactanțiu: ele alternează cu profeții cărora le constituie versiunea feminină. Sînt prezentate ca depozitarele viziunii teologice și au fost propabil distribuite în legătură cu acele „storie" de pe boltă. Ele reprezintă diversele faze ale chinului „spiritului", de la cercetare la descoperire, de la pasivitate la acțiune, într-un ansamblu care nu mai este istoric, ci doctrinal. Veșmintele și mantiile au un stil mai larg și mai simplu. Delphica poartă un veritabil chyton[24]. Rafael nu putea ignora la rîndul său această înnobilare a sibilei: în 1514, el dispune pe două rînduri pe fațada navei capelei de la Santa Maria della Pace, destinată lui Agostino Chigi, un grup de sibile și un grup de profeți. Sibila din Cumae, Persica, Frigiana, Tiburtina sînt desemnate prin cartușe și filactere scrise în grecește, în afara celui al Frigienei (*jam nova progenies*).** Pot exista îndoieli asupra faptului că execuția este a lui Rafael, desenele oferă însă șirul cugetărilor sale asupra temei. Replica la Sixtina lui Michelangelo se vede în atitudinile, drapajele, înmulțirea numărului îngerilor și a puttiilor. Există doar mai multă blîndețe în priviri:

---

* Ziua mîniei: martori fiind David și Sibila
** (acum o nouă generație)

Scanned with OKEN Scanner

domeniul viziunii pătrunde aici în cel al dragostei. Rafael şi-a precizat sentimentul încredinţînd acelui „genietto" din cheia bolţii — frate cu cel din Stanza della Segnatura — o torţă în flăcări. Aceasta este emblema comună pentru *furor amatorius* şi *vaticinium*: într-o primă schiţă cunoscută printr-un desen (Stockholm) un, „genietto" ridică două mici platouri cu foc[25].

II. ISTORIA SACERDOTALĂ. ADORAŢIA MAGILOR

Un număr extrem de mare de tablouri înfăţişînd Epifania a fost comandat de cei din familia Medici, sau executat în onoarea lor. Istoria picturii florentine în a doua jumătate a Quattrocento-oului este ca şi împărţită ritmic printr-o suită de *Adoraţii ale magilor* celebre în care tradiţia a desemnat — pe drept sau pe nedrept — portrete mediceene: fresca lui *Benozzo Gozzoli* pictată în capela din palatul Medici în 1459, panoul comandat în 1475 lui *Botticelli* de Gaspare di Zanobi del Lama, compoziţia neterminată a lui *Leonardo* datînd din 1481—1482, lucrarea tardivă şi neterminată a lui *Botticelli*, desigur posterioară lui 1492, grupul executat de *Filippino Lippi* în 1496 pentru călugării de la Scopeto, fără să uităm tondo-ul lui *Ghirlandaio* (1487) şi panoul său de la Ospedale degli Innocenti din Florenţa. Această temă, tratată cu plăcere în tot Occidentul, cunoaşte o considerabilă popularitate la Florenţa, unde artiştii par interesaţi rînd pe rînd de problema compoziţiei în spaţiu, cea a tipurilor şi a portretelor[26].

Decorul de la capela Medici arată într-adevăr cum, din epoca lui Cosimo, tema reclama o structură simbolică şi elemente de actualitate. Peisajul-grădină, vînătoarea cu ghepard, cortegiul în care abundă portretele, situează scena în Toscana. Cei trei Magi reprezintă cele trei vîrste ale vieţii sub forma a trei personaje celebre: cel mai în vîrstă este patriarhul din Constantinopole, Iosif,

 mort la Florenţa după celebrul Conciliu din 1439;

Scanned with OKEN Scanner

regele melancolic este împăratul Ioan al VII-lea care obținuse, cu această ocazie, un tratat contra otomanilor. „Magilor eleni", care îi uimiseră pe florentini douăzeci de ani mai devreme, pictorul le adaugă un „Mag florentin" învestmîntat așa precum se prezentase la serbarea orientală din piața Senioriei, în 1459; Lorenzo poartă același turban înfrumusețat de „semilune dispuse în stil turcesc" pe care îl poartă, de asemenea, Paleologul[27]. Unitatea este mai bine marcată și aluziile contemporane sînt mai subtile în panopliile lui Botticelli. *Nașterea* cu Magi a fost una din temele sale de predilecție[28]: el evită cu ușurință, printr-o organizare riguroasă a perspectivei, dispersarea narativă a lui Gozzoli. În tondo-ul de la Londra, încă sînt înfățișați cavalerii, crainici și chiar, la dreapta, scena de vînătoare, care țin de pictorescul temei. Dar cele două rînduri de spectatori sînt simetric dispuse în jurul Fecioarei ce ocupă exact centrul. O anumită naivitate a grupării nu redă decît mai sensibil efortul pictorului de a-și domina tabloul. Sărbătoarea profană tinde să se transforme într-o reuniune pasionată: un evreu privit din față, jos la stînga, rezemat în coate pe o piatră rămîne visător, în timp ce alături de el, două personaje indică cu mirare manifestările celeste: întîlnim o trăsătură veche a *Nașterilor*, dar ea contribuie la seriozitatea panoului.

Celebrul tablou de altar de la Uffizi este unul din lucrările cele mai ferm compuse ale artistului. El concentrează și mai mult efectul și nu face decît să dezvolte partea centrală a „tondo"-ului. Mai echilibrat, în întregime întocmit în funcție de perspectiva ascendentă, el prezintă personajele pătrunse de un interes comun: doar trei neatente, din care după toate aparențele pictorul și donatorul, la dreapta, privesc spre spectator; toate celelalte sînt atente la „misterul" central. După indicația lui Vasari au fost identificați Magii: Cosimo (mort în 1464) ar fi Melchior, Piero (mort în 1463), Baltazar înghenunchiat în centru, Giovanni (mort la 32 de ani în 1463), Gaspar la dreapta. Cei doi moștenitori ai casei Medicilor, Lorenzo

Scanned with OKEN Scanner

şi Giuliano, fac parte din suita unde apare şi donatorul tabloului, Gaspare di Zanobi del Lama, care îl comandase pentru altarul său de la Santa Maria Novella[29]. Prezenţa întregii familii mediceene, cuprinzîndu-i pe cei morţi şi pe cei în viaţă, nu a fost niciodată în mod clar explicată: fără îndoială, ca şi Fouquet ce-l plasase pe Carol al V-lea la picioarele Fecioarei şi ale Copilului, pictorii occidentali căutau în mod curent tipul de rege din Orient în prinţii contemporani şi Gozzoli furnizase deja exemplul. Dar există în lucrarea lui Botticelli o insistenţă cu atît mai remarcabilă cu cît compoziţia a încetat să fie o desfăşurare pitorească şi veselă; avem impresia că asistăm mai curînd la o ceremonie religioasă, la o acţiune liturgică.

Naşterile florentine capătă, începînd din 1480, un dublu caracter: pitoresc antichizant — substituit picturescului oriental — la Ghirlandaio, concentraţie dramatică la Leonardo. Ghirlandaio conservă formulele botticelliene, dar introduce în ele o insistenţă total „flamandă" asupra orizonturilor, cadenţelor şi tonalităţilor peisajului (în 1477, tripticul lui Hugo van der Goes sosise la Ospedale di Santa Maria Nuova); în tabloul destinat familiei Sassetti la Santa Trinità, el insistă asupra decorului de ruine: un templu mare cuprinde ieslea, un sarcofag serveşte drept leagăn, capiteluri şi fragmente de coloane acoperă solul. Cavalcada Magilor devine un episod istoric. Şi s-a văzut cum, pentru a se accentua această impresie de epoci interferate, pictorul plasează o inscripţie profetică pe marmura antică făcînd să treacă cortegiul Magilor sub arcul de triumf al lui Pompei[30]. Leonardo indicase, din 1481—1482, o cale diferită în marele panou ce era într-un fel manifestul unui nou stil şi care a rămas neterminat, la prietenii săi Benci[31]. Jocuri impresionante de lumină şi de umbră decupează trei zone în triunghiul central; Magii şi suita lor sînt înghesuiţi în jurul Mamei şi al Pruncului aşezaţi pe un fel de movilă, sub un laur. Magul care apare din faţă în spatele Fecioarei, pare că tremură de fervoare, cel de al doilea umil prosternat îşi ridică ofranda către Copil; nu se

Scanned with OKEN Scanner

4 Leonardo, *Adorația Magilor* (Uffizi, Florența). Schemă grafică

distinge expresia celui de al treilea, pe jumătate întors în primul plan și desenat în lumină: în fața lui însă, un bătrîn se înclină pînă la pămînt. Un fel de sfîntă îngrijorare cuprinde liniștitul grup divin; Pruncul primește grav ofranda adoratorilor care nu mai seamănă deloc cu niște Regi. În locul unei ceremonii de curte, unui moment istoric, pictorul a vrut să evoce formele cele mai expresive ale exaltării religioase. Magii apar ca martori ai științei care suportă șocul misterului divin: luptă, discută, se înclină; un personaj la dreapta își exprimă uimirea admirativă. Tema Nașterii era legată pînă atunci de spusa îngerilor: „Astăzi, în cetatea lui Dayid, vi s-a născut un Mîntuitor" (Luca, 2, 11); Leonardo reproduce o mulțime surprinsă și tulburată. În jurul grupului central apar îngerii ca ființe surîzătoare și minunate: în loc

Scanned with OKEN Scanner

să sărbătorească zgomotos un eveniment fericit, par că se mişcă grav în jurul unui eveniment misterios. Ei stau în semicerc, dar nu par să cînte. În al treilea plan, cortegiul stîrneşte o agitaţie extremă: ea evocă ignoranţa şi confuzia celor care nu sînt încă iniţiaţi. Două personaje aflate în contrast, un filosof în meditaţie la stînga şi un tînăr cavaler la dreapta, echilibrează acest ansamblu dramatic, ca în tabloul lui Botticelli. Era, pe departe, *Naşterea* cea mai ambiţioasă şi cea mai complexă care fusese vreodată concepută. Intreruptă la plecarea lui Leonardo, această compoziţie a avut un mare răsunet; călugării de la San Donato di Scopeto, cărora le era destinată au comandat, pentru a o înlocui, un nou tablou pictorului la modă, Filippino Lippi, care nu l-a executat decît în 1496[32]. După Vasari, *el a reprodus* (*acolo*) *trăsăturile mai multor membri din familia Medici, ca şi Mauri, Indieni, costume bizar aranjate şi o colibă foarte deosebită*[33]. Tabloul preia ceva din Botticelli şi mult din Leonardo, dar unitatea spirituală a scenei este compromisă printr-o desfăşurare de personaje exotice şi barbare şi o insistenţă abuzivă asupra cortegiilor. Romanul în togă, în picioare în colţul de la dreapta reia, atitudinea personajului corespunzător al lui Leonardo; el are trăsăturile unuia dintre figuranţii „reînvierii fiului regelui" din capela de la Santa Maria del Carmine şi acesta nu este altul decît Piero del Pugliese. În extremitatea stîngă, în locul filosofului în meditaţie, un bătrîn bogat îmbrăcat îngenunchează, cu un astrolab în mînă. A fost recunoscut ca nepotul lui Cosimo, Pierfrancesco il Vecchio, mort în 1476; el avea doi fii, Lorenzo il Popolano şi Giovanni il Popolano, care au fost veridic reprezentaţi de asemenea în tablou, poate sub înfăţişarea a doi tineri Magi, chiar dacă sînt convenţionali. Filippino pare deci să fi conceput, sub deghizarea Magilor şi a suitei lor, un tablou de familie în onoarea ramurii cadete a Medicilor, precum Botticelii, douăzeci de ani mai devreme, pentru ramura mai în vîrstă. Totul se petrece ca
 şi cum, în 1496, verii lui Lorenzo ar fi vrut să

ia locul ideal al familiei lui Cosimo şi a lui Lorenzo, care tocmai era împrăştiată prin revoluţia lui Savonarola[34].

Dar Botticelli, la rîndul său, transforma scena Epifaniei. Leonardo o concepuse ca pe un eveniment „psihologic", Botticelli o vede în sfîrşit ca pe o scenă patetică şi dureroasă. *Adoraţia* care a fost regăsită în 1890, si ea neterminată şi, din nefericire, în parte repictată în secolul al XVII-lea, îndeosebi în fundaluri, este una din compoziţiile cele mai „vizionare" de la sfîrşitul Quattrocentoului. Ea a fost judecată ca un efort neizbutit de a-l imita pe Leonardo şi chiar a-l depăşi în sugerarea mişcării[35]. Ea reproduce o agitaţie puţin obişnuită; grupurile, chipurile traduc devoţiunea extatică sau mirarea îngrijorată; unii par gata să plîngă, ceilalţi par deznădăjduiţi, singuri la dreapta, cîţiva violenţi uită miracolul pentru a se încăiera. Scena nu mai este unificată prin perspectivă, ci prin mişcările şi gesturile mulţimii: braţele întinse ale spectatorilor care arătă spre prunc schiţează axele compoziţiei; apelul la spectator este atît de direct încît s-au căutat portrete şi — fără motivare de altfel — s-a crezut că au fost regăsiţi aici Savonarola, Lorenzo, Leonardo[36]. Mai puţin de patruzeci de ani după cavalcada „de curte" a lui Gozzoli, Epifania este imaginată sub o formă excepţional de zbuciumată. Este clar că tema avea pentru sensibilitatea florentinilor o valoare particulară.

Locul de onoare ocupat de membrii familiei în *Epifanii* nu are nimic surprinzător căci, în tot cursul secolului al XV-lea, familia lor a fost în legătură strînsă cu Confreria Regilor Magi, care era una din societăţile pioase cele mai importante din Florenţa[37]. Acesta este lucrul care trebuie să fie mai întîi pus în valoare. Confreria apare la data de 1428; din 1446, ea organiza o serbare al cărui decor a fost încredinţat lui Michelozzo; comisia îl cuprindea şi pe Cosimo[38]. Această confrerie apărea în sacristia mănăstirii de la San Marco care s-a bucurat întotdeauna de protecţia lui Cosimo. O cronică veche indică faptul că *la parter, sub*

Scanned with OKEN Scanner

noviciat, își aveau locul trei companii: compania țesătorilor în mătase și cea a magilor își împărțeau partea orientală, ultima confrerie posedînd un tablou de Benozzo Gozzoli care o reprezintă pe Fecioară cu pruncul înconjurați de îngeri și de două grupuri cu cîte trei sfinți[39]. Lorenzo a fost, urmînd tatălui și bunicului său, președinte al acestei confrerii[40]. „Confrații" Magilor sînt cei care au însoțit solemn corpul Magnificului în 1492, de la capela de la San Marco la sacristia de la San Lorenzo[41]. În decembrie 1494, după fuga lui Piero, localul confreriei — probabil desființată — a fost transferat fraților de la San Marco.

Tablourile Epifaniei îi interesau deci în mod direct pe Medici: celula din mănăstirea de la San Marco rezervată lui Cosimo era cea în care Angelico reprezentase *Adorația Magilor*, pe un fundal stîncos cu, în jumătatea dreaptă, o suită de astrologi și orientali cu cosiță și iatagan[42]. Un tondo de același artist, avînd aceeași temă, decora „Camera terrena" a lui Lorenzo, la palatul Medici[43]. Nimic nu era mai firesc decît să reprezinți această familie, atît de preocupată de devoțiunea față de magi, în chiar cadrul grupului adoratorilor Pruncului: sub acest veșmînt „evanghelic" se cădea să fie imortalizați. Confreria se ocupa de altfel activ de cortegiile în care figurau regii din Orient: există mărturia pentru anul 1446. Se poate presupune că ea s-a ocupat de asemenea de organizarea serbărilor date în timpul lui Piero în 1465 pentru celebrarea Epifaniei[44]. Cavalcada lui Gozzoli își capătă astfel sensul său deplin.

Dar confreria se deda și la exerciții de devoțiune: ea devenise, cel puțin după 1470, locul de întîlnire al umaniștilor credincioși și al membrilor Academiei platoniciene. Învățatul Landino și messer Donato Acciaiuoli, printre alții, își citeau acolo discursurile (*sermones*) lor care urmau cîntării cîntărilor[45]. Donato Acciaiuoli, mare personalitate a umanismului florentin, al cărui rol fusese decisiv în organizarea „studio"-ului în 1458, în fundarea Academiei și din care Landino a făcut unul dintre interlocutorii din *Disputationes Camaldulenses*, fă-

Scanned with OKEN Scanner

cuse în 1468 pentru companie un discurs (*Oratio*) celebru privitor la Euharistie, discurs păstrat în mai multe manuscrise[46]. Cît despre Landino, el era într-o oarecare măsură purtătorul de cuvînt oficial al Academiei; acolo prezenta, împreună cu Nesi, expuneri complete de ermetism platonician[47]. Ficino a putut şi el să participe la pioasele exerciţii ale companiei şi să ţină în faţa confraţilor una din ale sale *orationes* pe tema stelei magilor la care ţinea atîta[48]. Epifania se află chiar în centrul construcţiei sale istorice: magii, moştenitori spirituali ai lui Zoroastru, *magorum princep**, specialişti în astrologie, preoţi din Orientul păgîn, sînt personajele cheie. Întîlnirea lor cu Cristos nu este doar un ciudat semn al venirii lui Cristos, ea reprezintă şi un moment esenţial al istoriei sacerdotale şi al teologiei platoniciene. Magii nu sînt regi, ci preoţi şi filosofi, într-un anume sens, „platonicieni". Departe de a reduce sosirea lor la o anecdotă edificatoare, Ficino acceptă toate implicaţiile periculoase cu care este încărcată amintirea lor: *De ce să te temi de numele de mag? Evanghelia îl acceptă cu bunăvoinţă; nu are nimic malefic şi corupt; el înseamnă înţelepciune şi sacerdoţiu*[49]. El îi consideră drept deţinătorii superiori ai oricărei ştiinţe care au prevăzut pînă şi evenimentul care face ca ştiinţa lor să se supună, fără să se anuleze. Epifania nu este, pentru el, un tablou de exotism, o sărbătoare deosebită, ci un gest simbolic; ea simbolizează însuşi efortul acelei *theologia platonica* care îşi asumă şi redă pînă la urmă supranatural cunoştinţele naturale; ea corespunde penultimului grad din *scala platonica* care *conduce către Dumnezeu făcut om, adică la Cristos, în compania magilor conduşi de stea*[50]. Astfel reprezentarea astrologică a Epifaniei, familiară Evului Mediu, desfăşurată de Lorenzo Monaco în a sa *Epifanie* din 1413 şi încă prezentă pe fresca lui Angelico[51], trebuia să fie depăşită. Pentru umanismul florentin, atmosfera sa avea să fie cea a uimirii şi a emoţiei „interioare". Acesta este sensul în care comenzile prietenilor lui Ficino

---

* principe al magilor

Scanned with OKEN Scanner

orientau tema[52]. Dar nu toţi învăţaţii erau de acord asupra acestei interpretări „magice" *a Adoraţiei magilor*; pentru unii dăinuia o îndoială asupra adevăratului sens al evenimentului. Magii care, pentru Ficino, reprezentau admirabilul edificiu al ştiinţei sacerdotale a Chaldeenilor, trebuie mai curînd să semnifice, spune Pico – şi Savoranola îl preia — insuficienţa şi deşertăciunea ştiinţei păgîne. Pentru ei Epifania nu putea, în nici un caz, să fie o justificare a „magiei" şi a ezoterismului astrologic[53].

Dacă vom reveni, cu aceste date, la evoluţia temei epifanice la Florenţa, pare mult mai uşoară înţelegerea dezvoltării sale: ea reflectă, într-un sens, transformările Confreriei Magilor la Florenţa. Cavalcada princiară a lui Gozzoli reproduce cortegiile pe care ea le provoacă; reprezentantul Medicilor, protectori recunoscuţi ai companiei, este la locul său alături de regii-preoţi din Orient, împărat şi patriarh. Cînd, în 1476, Botticelli grupează ansamblul familiei în *Epifania* lui Gaspare del Lama, depăşeşte această interpretare „regală", reuneşte preşedinţii succesivi ai Confreriei adunaţi în postura magilor în jurul Madonei. Şi douăzeci de ani mai tîrziu Filippino îi celebrează pe verii şi rivalii lor în aceeaşi poziţie de onoare. Dar, printr-o evoluţie care pare specifică Florenţei, între 1475 şi 1485, *Naşterea* înfăţişează o adunare atentă, gravă, mirată. Leonardo, sensibil la tot ceea ce poate mări intensitatea psihologică a picturii, eliberează atunci tema epifanică de exotismul naiv alimentat de versiunile populare, şi face din ea o mare scenă a istoriei omenirii.

III. ÎNŢELEPŢII ŞI EROII

După ce Benedetto da Maiano a construit sala de audienţă din Palazzo Vecchio, portalul de marmură care duce la sala Crinilor a fost dominat de o statuie a Justiţiei; pe canaturile în marchetărie au fost reprezentaţi Dante şi Petrarca (1481).
 Fundalul sălii Crinilor este decorat cu trei mari arce

Scanned with OKEN Scanner

triumfale realizate de Ghirlandaio și de atelierul său: în centru, San Zanobi între sfinții protectori ai cetății, Ștefan și Lorenzo, flancați de Marzocco și de crin; la dreapta și la stînga, pe un piedestal ridicat și văzuți într-o perspectivă montantă care poate aminti efectele lui Castagno, se găsesc grupați Brutus, Mucius Scaevola și Camillus, Scipio și Cicero, modele de virtuți civice. Este cel mai bun ansamblu al lui Domenico și demonstrează cu siguranță aptitudinile sale de decorator. Ruptura cu obiceiurile generațiilor anterioare este destul de clară: nu se mai găsesc contemporani și reprezentanții științei au dispărut; sîntem departe de palatul Proconsulului. Este adevărat, contemporanii figurează acum în asistența „legendelor sfinte" și mediul mediceean se regăsește în întregime în frescele de la Santa Maria Novella, într-un fel care nu este „eroic", ci cotidian și familiar[54]. Ceea ce lipsea la Florența este, lucru curios, un mijloc de a evoca savanții și înțelepții antici și moderni. Acolo nu se găsește, la sfîrșitul secolului al XV-lea, nici un echivalent al ciclului acelor „phylosophi" (cei șapte înțelepți), pictat către 1477 de Bramante în Palazzo del Podestà la Bergamo[55], nici al poeților, juriștilor și teologilor pe care la comanda lui Federico da Montefeltro îi pictaseră, începînd din 1474—1475, Juste de Gand și Berruguete la etajul superior din al său „studiolo" din Urbino[56]. Este destul de surprinzător faptul că singura lucrare pe care o putem apropia de grupul lui Democrit și Heraclit descris de Ficino ca podoaba Academiei sale, este tocmai panoul lui Bramante pentru casa Panigarola la Milano, către 1480[57]. Lacuna este cu atît mai frapantă cu cît neo-platonismul încuraja la Florența — cum o făcuse deja în Antichitate — cultul „eroului" într-un sens foarte general: „Umanitatea — scrie Ficino — onorează ca pe ființe divine spiritele superioare care au meritat recunoștința omenirii în această viață și, detașate de corp, venerează ca pe zei deosebit de dragi Dumnezeului suprem, pe aceia pe care anticii i-au numit eroi ... Cînd imită cultul divin, oamenii au grijă întîi să se venereze pe ei înșiși ca și cum

Scanned with OKEN Scanner

ar fi zei"[58]. Într-un ciudat fragment despre anumite rituri de împărţire de statui pe care îl atribuie Indiei, Leonardo cere oamenilor să-i onoreze pe oamenii de bine (*virtuosi*): „Aceştia sînt zeii voştri tereştri şi ei merită statui, picturi şi onoruri"[59]. Ar fi fost de aşteptat o nouă şi viguroasă definiţie a „portretului istoric": în realitate, elaborarea a fost lentă.

„Nobile castello", această reşedinţă de excepţie unde înţelepţii şi poeţii antici duc etern — împreună cu ceilalţi oameni iluştri — o viaţă calmă şi senină, dovedeşte că, din epoca lui Dante, admiratorii trecutului grec şi roman tindeau să reunească personajele sale mari într-un cadru privilegiat. În manuscrisul urbinat ilustrat al *Comediei*, castelul, plasat într-o insulă, este separat de restul muritorilor[60]. Ciclurile de „uomini famosi" de la Urbino şi Orvieto nu oferă decît busturi: efortul are drept obiect costumul şi fizionomia. Singura invenţie demnă de „castelul" dantesc pentru a grupa personajele ilustre ale poeziei şi ale ştiinţei, va fi cel al lui Rafael în Stanza della Segnatura: porticul din *Şcoala din Atena* şi colina de lauri a *Parnasului* vor furniza spaţiul unde se pot distribui eficace imaginile de înţelepţi şi de poeţi.

Dante, în acord cu tradiţiile vechi şi în special cu Lucanus (*Pharsala*, II, 373), îl reprezentase pe înţeleptul ideal în Caton, cu înfăţişare solemnă şi „barba lungă, amestecată cu fire albe şi asemănătoare cu părul care cădea în două meşe pe pieptul său" (*Purg.*, I, 34—37). Este figura impozantă şi cam ursuză care apare pe unul din medalioanele din Orvieto reprezentînd temele *Purgatoriului*. Dar tipul înţeleptului cu profil calm, păr lung şi barbă lungă fusese definit mai întîi — cum am mai văzut — de imaginea lui Aristotel, dedublat curînd de Platon şi apt să desemneze în acelaşi timp demnitatea morală, oboseala studiului şi însăşi ciudăţenia ştiinţei[61]. Caracterul „psihologic" al acestor portrete ideale ducea la renunţarea la gesturile stereotipe ale „comput"-ului, la drapajul de ceremonie hieratic, care domnesc întotdeauna în „studiolo"-ul din Urbino. Însemnul tradiţional al

Scanned with OKEN Scanner

înțeleptului este lunga togă de proveniență orientală. Filosofii antici sînt reprezentați, pînă la sfîrșitul secolului al XV-lea, avînd pe cap un turban, ca savanții din Islam, sau o bonetă, ca erudiții din Bizanț. Dar, pînă la sfîrșitul Quattrocento-ului tipul „exotic" rămîne folosit tot pentru a denunța falsa știință a păgînilor pe care îi încarnează Averroes în programele teologice. Filippino Lippi, la capela Filippo Strozzi, îl echipează cu un turban superb pe „filosoful" plasat lîngă proconsul care condamnă la supliciu pe sfîntul Ioan Evanghelistul. Pe una din xilografiile care însoțesc *Dialogo della verità prophetica* de Savonarola (1497), îl vedem pe călugăr conversînd cu cei „șapte înțelepți" la baza arborelui adevărului, în fața panoramei Florenței: cei șapte reprezentanți ai înțelepciunii păgîne sînt înfățișați cu turbane, robe, bonetele profesorilor și ale Orientalilor lîngă un dominican cu o glugă în negru, deasupra căruia zboară porumbelul Spiritului[62].

Cel mai surprinzător dintre acești „Orientali" din Quattrocento este fără îndoială *Hermes Mercurius Trismegistus* de pe pavimentul din Siena, după un desen de Giovanni di Stefano care a completat, în 1488, suita *Sibilelor*[63]. În picioare în fața unui discipol cu turban care primește respectuos lucrarea sa, prințul ermetismului, cu o mare bonetă prinsă pe laturi, cu marginea răscroită are barbă și păr lung răsfirat pe o haină cu guler larg. Mîna stătea pe o inscripție din *Asclepius* purtată de doi sfincși. Un Egipt fabulos plutește deasupra acestei evocări pioase a înțeleptului păgîn prin excelență, din care ansamblul de pliuri majestuos și pălăria bizară fac un fel de clasic. Comparația cu desenul din cronica din 1460 arată cît a cîștigat imaginea în sobrietate și demnitate, de la publicarea *Pimandrului* de către Ficino și traducerea sa de Tommaso Benci în 1463[64]. Este păcat că nu există nici un echivalent chiar în manuscrisele lui Ficino, ale căror medalioane sînt slabe și monotone[65].

Exista deci un fel de conflict între un tip generic și „convenienţa" istorică. Socrate, de exemplu

Scanned with OKEN Scanner

a rămas multă vreme „magul“ oriental în gravurile ediţiei veneţiene a lui Dante din 1491, la „Palazzo del Cambio“ din Perugia şi, de asemenea, în 1505 pe pavimentul catedralei din Siena, unde tronează împreună cu Crates, în alegoria soartei după desenele lui Pinturicchio. Piese antice în care el figurează erau total accesibile, dar „integrarea iconografică“ nu apare decît la *Şcoala din Atena*; personajul în jurul căruia se grupează, la stînga, tinerii filosofi are, cel puţin masca faimoasă descrisă de Platon. Tipul de silen obez nu se va regăsi decît ceva mai tîrziu[66]. Se ajunge acolo la un stadiu nou al portretului istoric: el presupune o preocupare pentru autenticitate necunoscută pînă atunci.

Acelaşi lucru este valabil pentru poeţi şi cazul lui Virgiliu nu este mai puţin revelator: din poetul-necromant al legendei napolitane, admisă de întregul Ev Mediu, s-a ivit magicianul cu boneta Orientalilor şi îmbrăcat cu o mare haină cu guler de hermină, magician pe care Botticelli îl reprezintă şi ca însoţitor al lui Dante, în seria gravată de Baldini şi în ilustraţiile pentru *Comedie*[67]. Se găseau totuşi, în comentariul lui Landino la *Eneida* în Cărţile III şi IV din *Conversationes Camaldulenses*, elementele unei alte imagini: umanistul neo-platonician nu mai insistă asupra legendei lui Virgiliu profet al lui Cristos; ceea ce contează este adeptul lui Platon şi reprezentantul complet al vechii religii romane[68]. Costumul şi ţinuta exotică rămîn valabile, în măsura în care Virgiliu este poetul pitagorician din *Coborîrea în Infern*; ele nu sînt adecvate pentru poetul roman. De asemenea, portretul lui Virgiliu aşezat de Signorelli printre medalioanele de la Orvieto este cel al poetului „teribil“ din Infern, dar cu trăsăturile, costumul unui roman; şi lui Rafael nu i-a mai rămas decît să îl plaseze printre poeţii *Parnasului*, drapat cu o lungă togă şi încoronat cu lauri, cu un chip fin care îl situează mai bine în grupul „inspiraţilor“[69].

Umaniştii ţineau la figura lui Scipio: Petrarca
435 compusese în onoarea sa cea de a treia carte din

Africa; cînd, într-o epistolă bine cunoscută din 1435, Poggio îl micşorase violent pe Cezar în dauna lui Scipio, adevărat model de mare bărbat, Ciriaco din Ancona a crezut că trebuie, ca şi Guarino din Verona, să ridice vocea în favoarea stăpînitorului Romei[70]. Scipio devenea însă modelul însuşi al bărbatului complet, în acelaşi timp activ şi apt pentru contemplaţie, erou şi învăţat. Locul pe care i-l făcuse Cicero în celebrul fragment din a sa *Republică* care conţine expunerea neo-platoniciană a *Visului* (transmis de Macrobius), contribuia nu puţin la demnitatea personajului[71]. El aparţinea, tradiţional, galeriei de oameni iluştri, cea a castelanului Trinci din Foligno, din 1420, cea din *Cambio* de la Perugia; la Palazzo Vecchio, în sala de audienţe de Ghirlandaio, îl vedem înzestrat cu o armură şi adresîndu-se cu un gest viu către Cicero în togă. Dar favoarea umaniştilor asigură figurii lui Scipio o difuzare considerabilă în cadrul temei, creată către 1470, a „înfruntării căpitanilor“[72].

Poemul *Punica* de Silius Italicus, capodoperă de abundenţă sterilă, a fost regăsit în 1417 la Sankt Gall de Poggio şi cercetat cu un interes neobosit de către florentini[73]. El putea oferi un întreg repertoriu de motive uşor de reprezentat. Această referinţă literară pare să explice inserarea personajului în mai multe situaţii-tip, ca tînărul erou între Viciu şi Virtute, căpitanul nobil şi generos în faţa înfricoşătorului Haniḅal... Prima, reînnoită de apologul lui Prodicus (Xenofon, *Memorabile*, II, 1...), va inspira micul tablou al lui Rafael (Galeria Naţională, Londra): cavalerul Scipio trebuie să aleagă mai puţin între Bine şi Rău, decît între două principii de conduită, Venus şi Pallas, calea satisfacţiilor terestre şi cea a demnităţii superioare[74]. Panoul frate al celor *Trei Graţii* (Chantilly) nu este, după toate aparenţele, decît urmarea episodului: recompensa virtuţii, merele Hesperidelor revenind, prin mîna Graţiilor, la eroul triumfător[75]. Înlocuirea lui Scipio cu Hercule, gruparea motivelor: Ἡδονή-Ἀρετή, intervenţia Graţiilor pe lîngă această figură juvenilă şi dulce,

Scanned with OKEN Scanner

corespund formelor date de umanismul platonician problemei etice. Accentul nu mai aparţine epopeii, ci istoriei „moralizate".

Nu se poate afirma faptul că „visul cavalerului" este de invenţie toscană. Tipic florentin, în schimb, este motivul „înfruntării căpitanilor", ca o completare a primului. Poemul lui Silius Italicus este în întregime construit pe violentul contrast al celor doi generali, mîndrul Scipio în faţa unui Hanibal bestial; această opoziţie oferea un cadru oratoric uşor de exploatat. În 1452—1453, în ale sale *Commentaria*, Porcelio Pandone, pe atunci în serviciul condotierului Piccinino, îl compara constant pe Sforza cu Hanibal şi pe stăpînul său cu Scipio[76]. Vasari dă, relativ la Attavante, pe care îl crede din eroare autorul lucrării, descrierea miniaturilor lui Silius Italicus conservată la Veneţia; el analizează, în special, dubla pagină care reproduce, faţă în faţă, „imaginea încîntătoare şi blondă" a lui Scipio în faţa crudului Hanibal. Se găsea, pe alte file, aceeaşi opoziţie între Marte şi Neptun, Roma şi Cartagina, lupta între cele două puteri fiind simbolizată prin contrastul dragonului şi al delfinului în acelaşi timp ca şi prin cei doi căpitani care poartă aceste simboluri. Această compoziţie, de autor necunoscut, trebuie să dateze din anii 1450—1460, căci portretul papei Nicolae al V-lea (mort 1455) se afla în carte. Ea este deci, după toate aparenţele, punctul de plecare al marii difuzări a temei care a avut loc către 1475—1480 în atelierul lui Verrocchio. Era cunoscut într-adevăr, în jurul acestor date, un mare număr de reliefuri de marmură şi de bronz, de pămînt ars, de gravuri şi de desene, în care se desfăşoară motivul „înfruntării căpitanilor"; marmura anonimă de la Luvru, intitulată: *P. Scipioni*, este una din aceste figuri; îi corespondea un războinic ca cel căruia desenul viguros realizat de Leonardo (British Museum) — *vir bellicus* în toată vigoarea sa — îi indică fizionomia. Acelaşi contrast se regăsea în cuplul Alexandru-Darius la care, după Vasari, Verrocchio îmbină cele două imagini inversînd caracteristicile armelor şi ale simbolurilor[77]. Succesul mo-

tivului este atestat de versiunile groteşti care există în gravură şi în încrustaţii, cu cele mai amuzante variaţii pe căşti şi ornamentele fantastice[78].

NOTE

1. P. SCHUBRING, „Uomini famosi", în *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXIII (1900), p. 424. T. MOMMSEN, „Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum illustrium", în *The Art Bulletin*, XXXIV (1952), p. 95 şi urm. (Reluat în *Medieval and Renaissance Studies*, Ithaca, New York, 1966).
2. W. BOMBE, „Der Palast des Braccio Baglione in Perugia und D. Veneziano", în *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXII (1909), p. 295—301; M. SALMI, „Gli affreschi del palazzo Trinci a Foligno", în *Bollettino d'Arte*, XIII (1919), p. 139—180.
3. G. POGGI, „Su Andrea del Castagno", în *Rivista d'Arte*, XI (1929), p. 54 şi urm.
4. M. SALMI, „La villa della Legnaia", *Bollettino d'Arte*, (1950); E. SCHAEFFER, „Über Andrea del Castagno's uomini famosi", în *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXV (1902), p. 170—177.
5. C. L. RAGGHIANTI, „Casa Vitaliani", în *La critica d'arte*, XI (1937), p. 236—250.
6. F. NOVATI, „Un cassone nuziale senesse e la raffigurazione delle donne illustri nell'arte italiana dei sec. XIV e XV", *Rassegna d'Arte*, XI (1911), p. 62—67.
7. S. COLVIN, *A florentine picture-chronicle*, Londra, 1898, J. G. Phillips, *Early florentine designers and engravers*, Cambridge (Mass.), 1955.
8. G. MANCINI, „Il bel San Giovanni e le feste patronali di Firenze descritte nel 1475 da Piero Cennini", în *L'Arte*, VI (1909) p. 186 şi urm. (după un ms. din Bibl. Naţională din Florenţa). Acesta este deci ca o ocazie de desfăşurarea „în stradă" a compoziţiilor artistice în care teatrele şi serbările au avut un rol căruia E. MALE, *L'art réligieux de la fin du Moyen Age en France*, a 5-a ed., Paris, 1949, cap. II, i-a putut exagera importanţa: legătura între „sacra rappresentazione", din Bunavestire şi seria gravată a Profeţilor şi Sibilelor de către Baccio Baldini, nu este atît de strictă cum gîndeşte acelaşi autor în articolul său: *Gazette des Beaux-Arts*, febr. 1906; vezi A. HIND, *op. cit.*, vol. I, p. 9 şi urm. „Aparatul" iconografic: costume, tronuri, accesorii a trebuit să fie aceleaşi în „tablourile vii" şi în panourile pictate.
9. E. MÂLE, *op. cit.*, p. 253 şi urm. şi îndeosebi L. FREUND, *Studien zur Bildgeschichte der Sibyllen in der neueren Kunst*, Hamburg, 1936; despre templul din Rimini: *infra*, p. 454—9.

Scanned with OKEN Scanner

10. Problema decorului din palatul Orsini pe muntele Giordano este deosebit de dificilă: o sală de „uomini famosi" este dată lui Giottino în 1369 (Vasari, ed. Milanesi, I, 621), dar Masolino ar fi intervenit acolo de asemenea înainte de 1425 sau către 1440 (*ibid.*, II, 264). Această suită de Sibile a fost difuzată prin miniatură: M. HELIN, „Un texte inédit sur l'iconographie des Sibylles", în *Revue belge de philologie de l'histoire*, XV (1930), p. 349 și urm.
11. Îndeosebi ansamblul stranelor catedralei din Ulm (către 1470), de G. Syrlin: E. MÂLE, *op. cit.*, p. 256. Pentru arta italiană, în afară de studiul lui L. FREUND, articolele lui A. ROSSI, „Le Sibille nelle arti figurative italiane", în *L'Arte*, XVIII (1913), p. 209—221, 272—285 și 427—458.
12. E. MICHELI, *Il pavimento del Duomo di Siena*, Siena, 1870; D. DAMI, *Siena e le sue opere d'arte*, Florența, 1915.

Pavimentul catedralei din Siena

29	*Sibilla Cumana* (1482) de Giovanni di Stefano	36	*Sibilla Libica* (1483) de Guido Cozzarelli
39	*Ermes Trismegistes* (1488)	33	*Sibilla Frigia* (1483)
30	*Sibilla Persiana* (1482) de Urbino da Cortona	26	*Sibilla Eritrea* (1482) de A. Federighi
35	*Sibilla Ellespontica* (1483) de Nerocci Landi	31	*Sibilla Delfica* (1482)
		34	
37	*Sibilla Tiburtina* (1483) de Benvenuto di Giovanni	32	*Sibilla Cumea* (1482)

(partea centrală: compartimentele sînt numerotate în ordinea cronologică).

13. *Infra.*, p. 250.
14. E. MÂLE, *op. cit.*, p. 259 și urm., atribuie o importanță decisivă acestui tratat. Tendința este generală, printre istorici, de a-i limita influența: vezi, de asemenea, CH. DE TOLNAY, *The Sistine Ceiling*, Princeton, 1945, p. 152 și urm.
15. *Marsile Ficin et l'art*, III, cap. II, III.
16. FICINO, *Opera*, p. 23—24. Despre tradiția ostilă: F. NERI „Le tradizioni italiane delle Sibille", în *Studii medievali*, Torino, IV, (1912—1913), p. 213 și urm. citat Ch. DE TOLNAY, *op. cit.*, p. 153). Aceasta va fi poziția lui Savonarola.
17. Roma, Vatican, Cod. Urb. 112 f° 7. Despre acest manuscris: A. DE HEVESY *La Bibliothèque de Mathias Corvin*, Paris, 1923, nr. 90.

Scanned with OKEN Scanner

18. A. ROSSI, *art. cit.*, p. 440, distinge trei curente: apocaliptic (Orvieto), mesianic (sibila tiburtină), vizionar (capela Sixtină).
19. Despre decorul Naşterilor: cap. următor.
20. A. WARBURG, *op. cit.*, *Ges. Schriften*, I, p. 156—157. W. PAATZ, *Kirchen*, vol. V, p. 294 şi urm.
21. A. WARBURG, *op. cit.*, p. 363.
22. F. SAXL, *The classical inscription*, *art. cit.*, p. 28—29.
23. Astfel, Pinturicchio la apartamentele Borgia (1494) şi la Santa Maria Maggiore din Spoleto (1501). Vezi *infra*, p. 442—4.
24. A. ROSSI, *art. cit.*, p. 451; Ch. DE TOLNAY, *op. cit.*, cap. VII. Acelaşi autor indică p. 133, de ce ar fi abuziv să se considere împreună cu K. BORINSKI, *Die Rätsel*, *op. cit.*, p. 187, că textul lui Ficino comandă direct alegerea şi interpretarea lui Michelangelo.
25. O. FISCHEL, *Raphaël*, *op. cit.*, p. 182, pl. 193.
26. N. HAMILTON, *Die Darstellung der heiligen drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Leonardo* (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, VI), Strasburg, 1901, nu conţine decît o slabă schiţă a subiectului. (Despre Magi la Florenţa, vezi acum: R. HATFIELD, «The „Compagnia dei Magi“ » în *Journal of the Warburg and Courtauls Institutes*, vol. 33 (1970), p. 107 şi urm.; R. C. TREXLER, „The Magi enter Florence. The Ubriachi of Florence and Venice“, în *Studies in Medieval and Renaissance history*, vol. 1 (1978). Opusculul lui R. HATFIELD, *Botticelli's Uffizi „Adoration“. A study in pictorial content*, Princeton, 1976, nu ni se pare foarte convingător în ceea ce priveşte toate concluziile sale.
Recent s-au analizat într-un mod convingător implicaţiile politice în special în Lombardia şi în Renania ale cultului magilor. H. HOFMANN, *Die Heiligen drei Könige. Zur Heiligenverehrung im Kirchlichen Gesellschaftslichen und politischen Leben des Mittelalten* (Rheinische Archiv, 94, Bon, 1975).
27. G. SOULIER, *op. cit.*, p. 166, 228, 241, 276; U. MENGIN, *Benozzo Gozzoli*, Paris, f.d. Relativ la portretul, idealizat desigur, al lui Lorenzo, vezi studiul lui K. LANGEDIJH, *De Portretten van de Medici tot emstreeks 1600*, Diss Amsterdam, 1968, trad. engl. Londra, 1980. Rezervele lui E. GOMBRICH, *The early Medici...*, *op. cit.*, p. 300 şi urm., nu par decisive.
28. Principalele „Adoraţii ale magilor“ de Botticelli:
    1. Înainte de 1475 se situează *Adoraţia* în friză, încă pollaiuolescă (National Gallery) care este una din compoziţiile cele mai riguroase ale tînărului maestru (J. MESNIL), *op. cit.*, pl. XVI şi XVII).
    2. Compoziţia de la Uffizi, din 1476: dimensiunile sale sînt mici, 111×134 cm.
    3. H. HORNE, „A lost Adoration of the Magi by S. Botticelli“, în *Burlington Magazine*, I (1903), p. 63—74, atrage atenţia asupra unei *Adoraţii a magilor* dispărută, pe care Botticelli o pictase pentru Palazzo della

Scanned with OKEN Scanner

Signoria după 1475 și înainte de 1492. Dar cronologia propusă pentru suita *Adoraților* maestrului florentin a fost respinsă. J. MESNIL, *op. cit.*, p. 199 (n. 58).

4. *Adorația* din col. Mellon: J. MESNIL, *op. cit.*, pl. XXX, trebuie să fie cu puțin posterioară șederii la Roma (1481—2) cum indică C. GAMBA, *op. cit.*, p. 190.
5. Tabloul neterminat (Uffizi) revine la compoziția în lungime; el reia probabil o schiță deja dezvoltată de Filippino: C. GAMBA, *op. cit.*, p. 197.

29. J. MESNIL, *op. cit.*, p. 29; s-au înregistrat ezitări asupra identificării celor doi tineri prinți: T. TRAPESNIKOFF, *op. cit.*
30. F. SAXL, *The classical inscription*, *art. cit.*, p. 28; *supra*, p. 239.
31. K. CLARK, *Leonardo da Vinci*, Londra, 1939, p. 32; *infra*, p. 429—432.
32. C. POGGI, „Note su Filippino Lippi, la tavola per San Donato di Scopeto e l'Adoratione dei Magi di Leonardo da Vinci", în *Rivista d'arte*, mai-august, 1910, p. 93—101.
33. VASARI, ed. Milanesi, III, p. 473.
34. U. MENGIN, *Les deux Lippi*, Paris, 1932, p. 198; A. SCHARF, *Filippino Lippi*, Viena, 1936. Despre Piero del pugliese și Filippino: M. WACKERNAGEL, p. 282—3.
35. J. MESNIL, *op. cit.*, p. 68. H. HORNE, «A lost „Adoration of the Magi »», *art. cit.*, p. 73, citează versetul din Isaia „tunc videbis ...et mirabitur et dilatabitur cor tuum"*.
36. Astfel C. HEATH Wilson, în *The Academy*, 20 noiembrie 1880, p. 372; aceste identificări admise de H. ULMANN, *Sandro Botticelli*, München, 1903, au fost respinse de H. HORNE, *art. cit.*, p. 74, care are dreptate în a data opera din 1480. E. MOLLER este cel care, *„Wie sah Leonardo aus"*, în *Belvedere*, 1926, p. 29, a crezut că îl descoperă pe Leonardo, la dreapta, în personajul cu beretă care meditează.
37. Importanța Confreriei în viața religioasă și mondenă a Florenței a fost subliniată de un erudit din secolul al XVIII-lea, E. FOSSI, în ale sale *Monumenta ad Alammanni Rinuccini vitam contexendam*, Florența, 1792, p. 26, n.; documentele din „L'Archivio di Stato" care o privesc au fost reunite de C. VON FABRICZY în urma studiului său despre Michelozzo di Bartolomeo în *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XXV (1904), supl., p. 93 și 94.
38. O deliberare din 7 ianuarie 1428 cere ca să fie reluate „representationem ceremoniarum oblationis trium Regum Magorum"**, *art. cit.*, p. 93. Din 29 noiembrie 1446, un proces verbal de reuniune, numind o comisie

---

* „atunci vei vedea și te vei înspăimînta și va crește dragostea ta"

** „Reprezentarea ceremoniilor jertfei celor trei magi"

de zece membri (din care Joannes Cosmes de Medicis și Michelozino Orafus) „ad ordinandum festum majus et honorevole magorum presentis annis"*, *ibid.*, p. 94.

39. P. GIUSEPPE BENELLI, *Firenze nei monumenti domenicani*, Florența, 1913, p. 218 și 219.
40. Arhivele din Florența conservă o scrisoare a lui Gentile de'Bechi către Lorenzo, expunînd că Sacrul Colegiu a acordat un an de indulgențe membrilor Confreriei, vezi A. DELLA TORRE, *op. cit.*, p. 328, nr. 3. (Lorenzo a fost botezat în ziua Epifaniei 1449, și un lung cortegiu, savant compus, îl însoți pe noul născut la Santa Maria dei Fiori; vezi R. C. TREXLER, *art. cit.*).
41. I. DEL LUNGO, *Florentia*, 1697, p. 193—194.
42. M. WACKERNAGEL, p. 156: celula nr. 39 de la primul etaj al mănăstirii.
43. E. MUNTZ, *Les collections des Médicis*, *op. cit.*, p. 60.
44. MACHIAVELLI, *Istorie fiorentine*, Cartea VII, cap. XII: „Una(festa) che rappresentava quando i tre Re Magi vennero d'Oriente dietro alla stella che dimostrava la nativita di Cristo: la quale era di tanta pompa e si magnifica che in ordinarla e farla teneva più mesi occupata tutta la città"**.
45. G. MARIA MONTI, *Le confraternita medievali dell'alta e media Italia*, Veneția, 1927, vol. I, p. 187.
46. A DELLA TORRE, *op. cit.*, p. 328: Cod. Riccardiano 2204 C. 1602° „Oratio del Corpo di Christo da Donato Acciaiuoli e dellui nella Compagnia de Magi recitata die XIII aprilie 1468".
47. Referință în: *Marsile Ficin et l'art*, p. 12. Speculațiile asupra Magilor, ca și studiile despre „magie" aparțin ultimei perioade din cariera lui Ficino; în cele două tratate din 1474 nu se ține cont de acest lucru. Referințele se multiplică dimpotrivă din 1480 pînă în 1490. 1. În *Disputatio contra judicium astrologorum*, tratat neterminat din 1477, recent repus în lumină, este schițată tema din micul tratat-epistolă, *divina lex fieri a caelo non potest*, dedicat în 6 ianuarie 1481 lui Federigo da Urbino și care este o punere la punct asupra astrologiei din Epifanie. 2. Jurămîntul lui Ficino, care are titlul *stella magorum*, este o vedere de ansamblu asupra recunoașterii ordinamentului creștin de religiile păgîne. După A. DELLA TORRE, *op. cit.*, p. 620, ar fi fost pronunțat, ca și celelalte *praedicationes*, în 1467, la biserica Sfinților Apostoli: ipoteza rămîne probabilă, în ciuda rezervelor lui P. O. KRISTELLER, *Suppl. Fic.*, *op. cit.*, p. LXXXIII. 3. Cea de a șasea carte din culegerea *Homo*, dedicată în 30 octombrie 1490 lui Lorenzo Magnificul (*Opera*, p. 916), este un tratat asupra semnificației

---

* „pentru a organiza sărbătoarea mai mare și spre onoarea magilor în anii de față"

** O (serbare) reprezentînd momentul venirii celor trei Regi Magi din Răsărit urmînd steaua ce arăta nașterea lui Isus: care era atît de pompoasă și măreață încît organizarea și ținerea ei a dat de lucru orașului pe mai multe luni.

simbolice a Epifaniei; el relua, se pare, epistola din 1481 mai curînd decît *praedicatio* precedentă.

48. *Apologia* redactată de Ficino în 1469 pentru apărarea tratatului său *De Triplici vita*, conține o importantă dezvoltare a *de Magis qui christum statim natum salutaverunt* (*Opera*, p. 572 și urm.)
49. *Opera*, p. 573; *Ficin et l'art*, III, Hermes, p. 99.
50. *Opera*, p. 916.
51. H. KEHRER, *Die heil. drei Könige in Literatur und Kunst*, Leipzig, 1909; o miniatură bologneză (?) de la începutul secolului al XVI-lea înfățișează astfel un fel de castel de astrologi alături de coliba Nașterii: P. TOESCA, *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana*, Milano, 1930, nr. CXLIX, pl. CLII.
52. Într-o curioasă scrisoare către Lorenzo, Bertoldo Corsini îi cere Magnificului primirea fratelui său, Amerigo, umanist destul de stimat, într-o academie pe care el o numește „magică", în glumă pare-se și care este poate cea din Careggi. Scrisoarea se află la Arh. Med. a. il Princip. XXVI, 44 *n*, citată de L. PASSERINI, *Genealogia e Storia della Fumiglia Corsini*, Florența, 1858, p. 129, și de către A. DELLA TORRE, *op. cit.*, p. 821, n. 2. Putem consemna de asemenea, ca o confirmare îndepărtată a acestei interpretări, că Giangioviano Pontano, poetul napoletan, faimos prin cercul său „academic", lucrările sale pitorești și astrologice, a evocat într-una din eglogele sale în care descrie tablouri, o *Adorație a magilor*: Adulescentia VII, v. 42—54, în *Io. Ioviani Pontani Carmina*, ed. B. Soldati, Florența, 1902; madona este înconjurată de divinități păgîne și de personaje astrologice.
53. Sosirea magilor la Bethleem este, din primele epoci ale creștinismului, obiectul de discuții asupra validității astrologiei: F. BOLL-C. BEZOLD, *Sternglaube u. Sterndeutung*, *op. cit.*, p. 31 și p. 107 și urm. Aceste discuții au fost reluate în secolele al XIV-lea și al XV-lea în clipa marii dezvoltări a astrologiei „științifice" și, mai ales, către 1490, cînd Giovanni PICO scrie în ale sale *Disputationes adversus astrologiam*, un capitol întreg (IV, cap. XV): *per stellam Magorum non posse constellationem aliquam intelligi** (ed. Garin, vol. II, p. 665—666) polemizînd cu *de stella magorum* a lui Ficino.
54. J. LAUTS, *Domenico Ghirlandaio*, Viena, 1943, p. 19 și urm.
55. W. SUIDA, „Le pitture del Bramante sulla facciata del Palazzo del Podestà a Bergamo", *Emporium*, vol. 74 (1931), p. 340—348.
56. Vezi: *infra*, Partea a III-a, secțiunea 1, 2, Despre problema atribuțiilor: *Juste de Gand, Berruguete et la cour d'Urbino* (catal. expoziției de J. Eckhout), Gand, 1957.

---

* prin steaua magilor nu se poate înțelege vreo constelație oarecare

Nu se știe nimic de lucrarea menționată de VASARI în *Viața lui Francesco Francia* (ed. C.L.R., I, p. 924), „una disputa di filosofi molto excellentemente lavorata"* la palatul Bentivoglio din Bologna, distrus în 1507.

57. FICINO, *Opera*, p. 637: „Ai văzut tu în sala mea de recepție globul terestru încadrat de Democrit și Heraclit? Unul rîde și celălalt plînge". Relațiile între Ficino și A. Pollaiuolo în jurul lui 1475 fiind bine stabilite, se poate presupune că acesta a fost autorul acestei lucrări. Despre tabloul lui Bramante, F. MAZZINI, *Problemi pittorice Bramantesche*, în *Bollettino d'Arte*, XLIX (1964), p. 327 și urm.
58. FICINO, *Th. pl.*, XIV, 8, *Opera*, 317.
59. W. 19084 *a*, ed. J. P. RICHTER, *op. cit.*, nr. 1558.
60. Vezi P. SCHUBRING, *Illustrationen zu Dantes Commedia*, *op. cit.*, *supra*, I Parte, secțiunea II, cap. III.
61. Vezi *supra*, p. 74.
62. Vezi *infra*, p. 397.
63. Textul inscripției: „Deus omnium Creator secum deum fecit visibilem et hunc fecit primum et solum quo oblectatus est et valde amavit proprium filium qui appellatur sanctum verbum"**, este, în afara ultimei părți a frazei, un citat condensat, celebru în Evul Mediu și în Renaștere: din *Asclepius* (cap. VIII) (ed. Nock-Festugière), Paris, 1945, vol. II, p. 305. S-a observat că această inscripție este mai apropiată de citatele din *Asclepius* date de Părinții Bisericii, decît de textul însuși din *Corpus Hermeticum*. W. SCOTT, *Hermetica*, vol. I., Londra, 1924, p. 299, n.: Pasaje grecești din LACTANTIU, *Div. Inst.*, 4.6.4, și din PSEUDO-ANTHIMUS, *Ad Theodorum*, 10., 11, citate ed. Nock-Festugière, p. 304 și 305, n.
64. Prefața la Tommaso BENCI în *Suppl. Fic.*, nr. XVI *c*, vol. I, p. 98—101. Ea conține un elogiu al „obscurității" filosofice, datorată unei revelații superioare, imposibil de explicat complet. E. GARIN, „Una fonte ermetica poco nota", în *La Rinascità*, III (1940), p. 201, 232, a subliniat penetrația acestei științe ermetice în grupul florentin. Vezi și, pentru amploarea fenomenului: P. O. KRISTELLER, „Marsilio Ficino e Lodovico Lazzarelli", *Studies*, cap. XI și cap. XII. Se poate consemna faptul că *Hermes* din Siena este posterior manifestării lui Giovanni Mercurio da Correggio la Roma în 1484: *infra*, Partea a III-a, Introd.
65. *Supra*, p. 86—87.
66. A. PIGLER, „Sokrates in der Kunst der Neuzeit", în *Die Antike*, XIV (1913), p. 281—294.
67. D. COMPARETTI, *„Vergilio nel medio evo"*, a 2-a ed., 2 vol., Florența, 1896. V. ZABUGHIN, *Vergilio nel*

---

* o dispută între filosofi, excelent lucrată

** „Dumnezeu, creatorul tuturor, după ce l-a făcut pe Domnul vizibil, l-a făcut și pe acesta, primul și singurul fiu al său, de care s-a bucurat și pe care l-a iubit foarte mult, care este numit cuvîntul sfînt"

Scanned with OKEN Scanner

Rinascimento italiano, *op. cit.*, G. SOULIER, *op. cit.*, p. 158.

68. V. ZABUGHIN, *op. cit.*, cap. III: Commentatori, p. 198. E. WOLF, „Die allegorische Vergilerklärung des Cristoforo Landino", în *Neue Jahrbücher f. das klass. Altertum*, XII (1939), p. 453 și urm., au arătat profitul obținut de Landino din comentariul lui Servius, de ex. despre Buc. II, 96 și al lui Macrobius, pentru a defini un Virgiliu, *Dogmatum platonicorum expertem*.
69. H. WÖLFFLIN, *L'art classique*, tr. fr., *op. cit.*, p. 120, n.
70. V. ROSSI, *Il Quattrocento*, *op. cit.*, p. 156.
71. Ediția lui Macrobius, Veneția, 1472, este însoțită de un frumos frontispiciu în exemplarul de la Bibl. Capitulară din Padova: M. SALMI, în *Arte Veneta*, VIII (1954), p. 136, fig. 142.
72. A. CHASTEL, „Les capitaines antiques affrontés dans l'art florentin du XVe siècle", *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, Volum prilejuit de aniversarea a o sută cincizeci de ani de la înființarea Societății, Paris, 1954, p. 279 și urm., reluat în „F.F.F.", vol. I, nr. 9.
73. R. SABBADINI, *Le scoperte dei codici latini e greci ne'secoli XIV e XV*, Florența, 1915, p. 80. Poemul este punerea în versuri a celei de a treia decadă din Titus-Liviu: R. B. STEELE, „The method of Silius Italicus", în *Classical philology*, 1922.
74. E. PANOFSKY, *Herkules am Scheidewege*, „Studien Bibl. Warburg", XVIII, Leipzig, 1930. Lucrarea trebuie să fie datată între anii 1504—1505, adică din prima vizită florentină a lui Rafael: R. LONGHI, „Percorso di Raffaello giovane", în *Paragone*, 1955. Identitatea formatului (17 × 17 cm) și proveniența (Galeria Borghese pînă în secolul al XVII-lea) permit să ne gîndim că cele două panouri sînt gemene. Faptul că Scipione di Tommaso Borghese este născut în 1493 ne invită să presupunem că ele formează un diptic augural, o „exhortatio ad juvenem"* (ca *Primăvara* de Botticelli în onoarea lui Lorenzo di Pierfrancesco). Grupul antic al celor Trei Grații — deja desenat de Federighi — fiind trimis la Siena în 1502, prezența lor în diptic nu este decît mai bine explicată.
75. Se cunosc numeroase efigii ale lui Hercule ținînd mărul simbolic: una din ele se datorează unui sculptor florentin din cercul lui Bertoldo către 1500; după W. VON BODE: *Die italienischen Bildwerke des Kaiser Friedrich-Museums*, II, Bronzestatuen, Berlin, 1930, nr. 41. Vezi și: A. von Salis, *op. cit.*, p. 156—157.
76. U. FRITTELLI, *Gianantonio dei Pandoni detto il Porcello*, Florența, 1900 și V. ROSSI, *op. cit.*, p. 182.
77. VASARI, ed. Milanesi, III, p. 361.
78. A. BLUM, *Les nielles du Quattrocento*, Paris, 1950, nr. 154.

---

* „îndemn către un tînăr"

Capitolul III

Cunoașterea

Vasari l-a lăudat pe Botticelli pentru faptul că a știut să redea în *Sfîntul Augustin* de la Ognissanti „această gîndire profundă și finețe subtilă care se întîlnesc de obicei la cercetătorii continuu absorbiți de investigarea problemelor de seamă și dificile“[1]. Interesul pentru „fizionomie“ era nou în Occident: el era evident îndeosebi la anumiți maeștrii flamanzi, la gravorii renani, la pictorii din Italia de Nord, mai ales la Padova. La Florența, de cînd Alberti crezuse că poate să facă din acest lucru unul din scopurile picturii, Pollaiuolo îi dezvoltase resursele. Dar nu se abordase încă niciodată cu această forță „psihologia“ „studioșilor“. Botticelli a fost, împreună cu Leonardo, artistul cel mai solicitat de mecanica și modalitățile atenției. Studiul făcut la Ognissanti asupra trăsăturilor active ale chipului — ridurile, ochii ... — reînnoia tipul tradițional al Înteleptului sau al Învățatului. Poziția șezînd, capul sprijinit în mînă și trăsăturile concentrate erau, de multă vreme, un fel de „ideogramă“ a durerii sau a gîndirii, a reculegerii dureroase[2]. Artiștii din Quattrocento continuau să recurgă la acest lucru pentru a reprezenta meditația profeților sau introspecția melancolică a „gînditorului“: este atitudinea lui Mardocheus în panoul numit *La Derelitta*; ar fi cea a lui Heraclit pe scările *Școlii din Atena*. Dar fresca de la Ognissanti dădea schemei o dimensiune nouă: munca intelectuală nu este doar reprezentată prin

Scanned with OKEN Scanner

intermediul cărților și al instrumentelor științifice, printr-o atitudine convențională. Ea este scrutată în ceea ce are mai intim.

Evocarea lui Dante, familiară artiștilor florentini, le oferise adeseori ocazia de a defini printr-un tip corespunzător idealul poetului și al gînditorului. Dar, pînă la sfîrșitul secolului, aceste „portrete" nu mai erau deloc convingătoare. Doar către 1480 ele cîștigă în intensitate, adică tocmai în vremea cînd umanismul platonician făcuse din Înțelept și din Poet martorii superiori ai umanității[3]. În acel *studiolo* al lui Federigo da Montefeltro, galeria oamenilor iluștri, a teologilor și a poeților, este compusă din cupluri studiate, cu costume încărcate, cu gesturi stereotipe. Efectul este lipsit de grandoare, dar există cel puțin contraste eficace și cîteva rezolvări noi ale chipurilor[4]. Douăzeci și cinci de ani mai tîrziu, la Orvieto, poeții lui Signorelli compun pentru prima dată o galerie de iluminați: Empedocle este ca și aruncat înapoi de groaza viziunii sale; Virgiliu se înalță, Dante se contractă... Nu numai mimica trăsăturilor, ci mișcarea și tensiunea corpului devin elocvente. Rafael și Michelangelo conchid cu autoritate întreaga evoluție: fiecare din marile fresce din Stanza della Segnatura prezintă doar o surprinzătoare varietate de tipuri corespunzînd tuturor fazelor muncii intelectuale; ele sînt dispuse în jurul „centrului" spiritual care le animă, în funcție de o diferențiere progresivă. Această caracterizare ierarhică lipsea panourilor de la Urbino. În același moment Michelangelo dispunea pe bolta Sixtinei seria Profeților și Sibilelor care fixează, în jurul viziunilor Genezei, fazele exaltării spirituale.

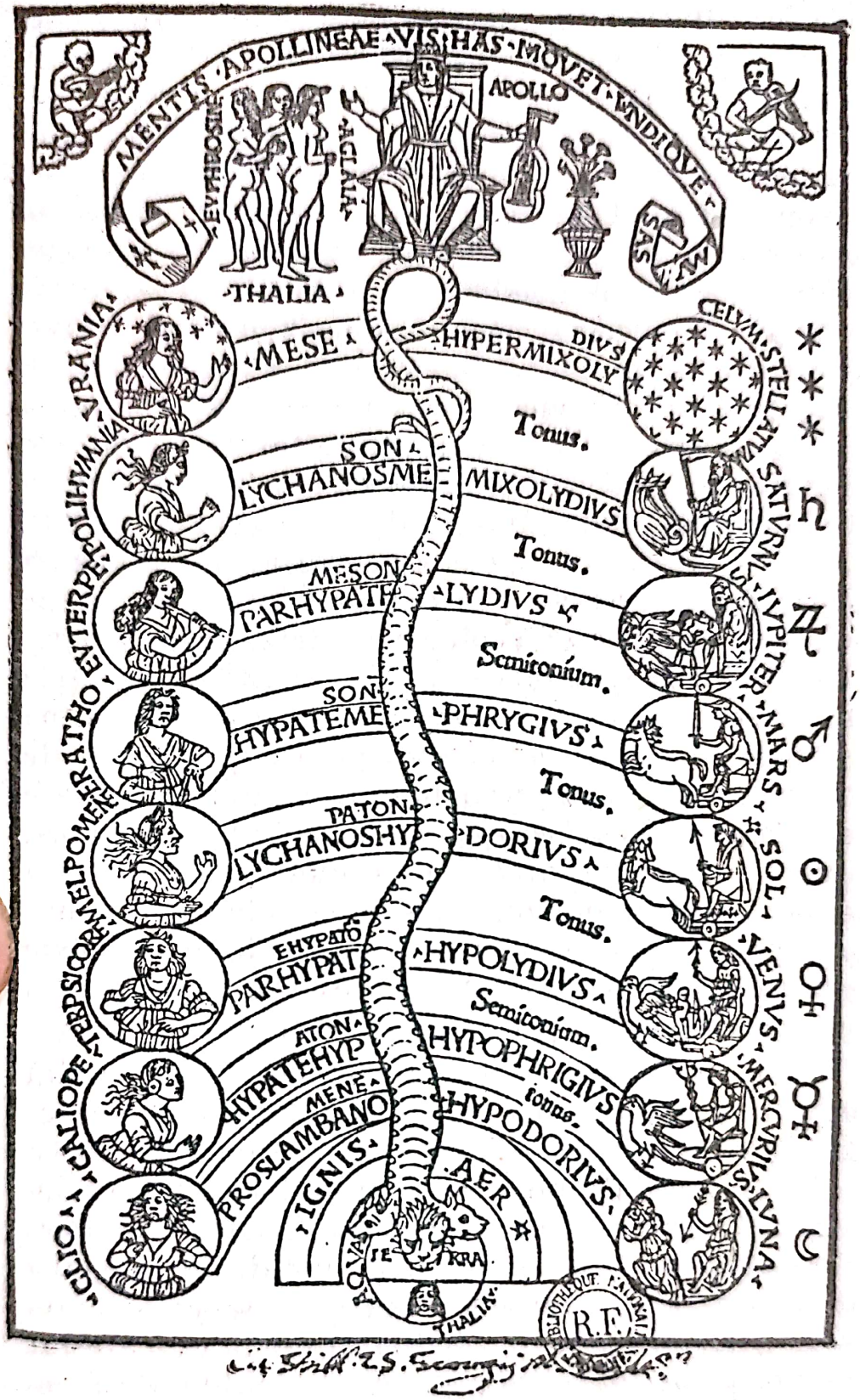
Toate aceste fapte se leagă unele de altele. În aceste imagini nu există numai un interes excepțional pentru reprezentarea poetului sau a vizionarului, ci și punerea în evidență a unui fel de rădăcină comună tuturor manifestărilor științei, entuziasmul, această ardoare din care Ficino, Poliziano, Pico făcuseră în orice ocazie principiul însuși al vieții spiritului și pe care Landino îl vulgarizase în introducerea sa la *Comedie*[5]. Aceas-

tă simplificare fusese imediat înţeleasă şi succesul său a fost rapid. Dar ea tindea să zdruncine prezentarea tradiţională a întocmirilor cunoaşterii. Ea făcea să treacă pe planul secund, dacă nu să devină inutilă, ierarhia disciplinelor care era armatura însăşi a scolasticii. Noile simboluri care sînt puse în circulaţie, în favoarea învăţăturilor umaniste, au toate aceeaşi orientare.

I. CELE ŞAPTE ARTE ŞI MUZELE

Tabloul celor şapte arte era unul din cele mai solide dintre schemele tradiţionale: el se impunea prin adecvarea sa la clasele de învăţămînt şi corespondenţele uşoare pe care le îngăduia cu planetele, virtuţile, tainele; aşa precum se putea vedea în reliefurile de pe Campanilă[6]. Acest model didactic era îndeosebi protejat de însăşi originea sa: canonul îşi are originea în romanul lui Martianus Capella (secolul al V-lea) care povesteşte nunta Filologiei şi a lui Mercur şi, după ce evocă cortegiul muzelor şi graţiilor, descrie prezentarea celor şapte arte lui Phoebus[7]. Unul dintre cele mai frumoase manuscrise a lui Attavante, destinat lui Matei Corvin, conţine acest text cu o ilustrare fidelă iconografiei medievale şi găsim în secolul al XV-lea, mai ales, este adevărat, în sectorul umbrian, reprezentări complete ale celor şapte alegorii. La Urbino, Biblioteca ducelui — afară numai dacă nu ar fi vorba de acel „studio“ din Gubbio — conţinea un ansamblu memorabil al celor şapte alegorii (din care nu mai există astăzi decît cele două frumoase panouri din National Gallery din Londra): aşezată pe un tron, într-un decor luxos şi comod, fiecare dintre „Doamnele“ ştiinţei este însoţită de servitorul său recrutat dintre curtenii şi apropiaţii ducelui. Cîţiva ani mai tîrziu, în apartamentele lui Alexandru al VI-lea, Pinturicchio va înfăţişa la fel, pe scaune de onoare, cele şapte alegorii, înconjurate de eroii lor istorici; şi s-a putut compara tipul lor cu *Amorosa Visione*

Scanned with OKEN Scanner



5 Cosmosul armonios după *De Muzica* de GAFURIUS (1496)

de Boccaccio (cap. IV), cărora ele nu le sînt decît modernizarea puțin expresivă.

Artiștii căutau în mod evident să dea o versiune
449 mai originală a acestor programe didactice. La vila

Lemmi Botticelli va reprezenta, în faţa unui boschet care îl reaminteşte pe cel din „*Primăvara*“, alegoriile lui *trivium* şi *quadrivium*. Grupul lor rămîne în jurul tronului „Retoricii“: „neţinînd seama de cîteva simboluri încă vizibile ca scorpionul din „Dialectica“, toate artele surori se aseamănă. Printr-o inovaţie care merită atenţie, Venus însăşi îl conduce pe tînărul iniţiat către „Arte“; Dragostea este principiul oricărei activităţi spirituale într-o modalitate ce urmează învăţătura lui Ficino[8]. O versiune mai conformă schemei scolastice a dominicanilor este dată de Filippino în al său *Triumf al sfîntului Toma* la Santa Maria Sopra Minerva din Roma (1488—1439). „Artele“ sînt mai puţin numeroase, dar mişcarea lor e mai vie. Savantul este plasat între două grupe de două personaje: Teologia şi Retorica la stînga, Dialectica şi Gramatica la dreapta, adică ştiinţele din *Trivium* cărora li se alătură în plus disciplina superioară. La baza soclului impozant pe care ele apar se agită ereticii; numeroase inscripţii, luate din *Summa Theologica* şi din Scriptură subliniază, cam greoi, triumful Tomismului. Exuberanţa ornamentului, desenul edificiului alegoric, nenumăratele motive secundare copiate de pe templele romane, vorbesc un limbaj mai evoluat; decorul nu se adecvează spiritului scenei[9].

Alte medii îşi afirmau preferinţa pentru o altă alegorie, care sublinia mai curînd unitatea activităţii spirituale decît ierarhia disciplinelor, substituind tabloului tradiţional grupul muzelor. Convins că artele liberale şi muzele sînt identice, Salutati s-a străduit în mod paradoxal să pună de acord lista celor nouă muze cu schema septenară a artelor[10]. Către 1460 la Florenţa este atestat pentru prima oară, se pare, un ansamblu al muzelor. În Badia di Fiesole veche abaţie benedictină trecută la canonicii urmînd regula Sfîntului Augustin, către 1440, Cosimo construise o mănăstire remarcabilă în stilul lui Brunelleschi şi imediat alături o bibliotecă, pe care o înzestrează, în cîteva luni, după cum spune Vespasiano da Bistici, cu admirabile manuscrise. Avem o descriere sumară a

Scanned with OKEN Scanner

acestei „librării", constituită către 1460, într-un poem de Albert Advogadro; ea conţinea o decoraţie murală remarcabilă: lîngă Phoebus, aşezat în centru şi conducînd corul lor „cu a sa baghetă", se vede dansînd „mulţimea venerabilă" a muzelor, Caliope care se mişcă *ore gravi*, însoţită de Virgiliu, Ovidiu cu *lasciva Thalia*, Seneca şi Melpomene *maesto vultu* şi aşa mai departe[11]. Noutatea nu consta doar în substituirea artelor cu muzele pentru decorul unei biblioteci, ci şi în asocierea fiecăreia dintre ele cu reprezentantul său cel mai eminent şi în constituirea, ca pentru arte, a unei galerii de poeţi iluştri. Acesta va fi, mai tîrziu, într-o compoziţie suplă, programul *Parnasului* în Stanza della Segnatura.

O întreagă capelă, un *sacellum* va fi consacrat la Urbino muzelor. Programul pare să fie originar din vremea lui Federigo; execuţia, în care intervine Giovanni Santi alături de Timoteo Viti, a putut să dureze pînă către 1490. Panourile izolate în care apar muzele, gracile şi exaltate, în curioase peisaje crepusculare, compun în friză un cor, condus de un Apollo care cîntă din violă. Fiecare poartă un vestmînt anume şi un instrument specific; o inscripţie latină precizează caracterul său; de exemplu Caliope cîntă dintr-o lungă goarnă „carmina Calliopa libris heroica mandat", Melpomene ţine un corn negru, îmbrăcată cu o rochie sumbră „tragico proclamat maesta boatu"[12]. Este un *Parnas* mai elegant decît cel al lui Mantegna în „studiolo"-ul Isabellei d'Este[13]. Muzica, arta lui Apollo şi a muzelor, încetează să aparţină cadrului „artelor liberale"; ea devine aptă să reprezinte nu doar operele poeziei şi ale ştiinţei, ci însuşi principiul vieţii intelectuale, căruia îi este dedicată „capela"[14].

Această idee centrală se regăseşte într-un tablou schematic care se răspîndeşte pe atunci în Italia septentrională şi în care suita muzelor este asociată gamei muzicale şi ordinei cosmice. Cea mai bună ilustrare este suita acelor „tarocchi" unde fiecare muză poartă o sferă care simbolizează locul său şi nivelul său în univers cu instrumentul său

Scanned with OKEN Scanner

caracteristic: Thalia care corespunde Pămîntului este pusă la o parte din serie şi Urania corespunde cercului „Stelelor fixe"; graţie acestei sustrageri şi acestei adăugiri, numărul planetelor se ajustează în funcţie de cel al muzelor[15]. Schema care ilustrează cele două aspecte ale ordinului apolinic: scara „pitagoreică" a cerului şi ierarhia artelor va cunoaşte un anumit succes[16]. El se regăseşte pe planşa tratatului de muzică al lui Gafurius editat la Milano în 1496[17]. Ea pune în evidenţă versul lui Pseudo-Ausonius: *Mentis apollineae vis has movet undique musas**. În opoziţie cu tradiţia care o izolează pe Thalia de restul muzelor, Ficino expusese în *De divino furore* faptul că muza superioară este armonia „care se naşte din armonia ansamblului". Tabloul făcut în comentariul la *Ion* o arată pe Caliope în vîrful ierarhiei: *vox est ex omnibus resultans spherarum vocibus*** şi Thalia reintră în ierarhia muzelor stăpînitoare ale sferelor care se află într-o oarecare măsură îndreptată spre înalt. Filosoful este astfel obligat să propună un ordin puţin diferit de cel al lui Martianus Capella[18] şi pune în schimb pe fiecare muză în legătură nu cu o artă particulară, ci cu un poet. Acolo există toate elementele literare ale ansamblului lui Rafael din Stanza della Segnatura[19].

Apollo din *Practica musice*, ca şi cel din *Parnas*, ţine o violă. Este o mică fantezie modernă care trebuie luată în considerare în evoluţia simbolurilor umaniste. Lira antică era formată din două braţe rotunjite încadrînd mănunchiul corzilor, în general în număr de şapte; lira modernă din secolul al XV-lea, „lira da braccio", rezultat al unei lente evoluţii, este o cutie în formă de inimă sau de frunză, pe care sînt întinse corzile care intră în vibraţie prin intermediul unui arcuş. Aceasta este deci strămoşul viorii moderne[20]. Forma sa nu era încă fixată şi dădea naştere la tot felul de cercetări tehnice, în care imaginaţia se putea juca. Leonardo,

---

* Puterea minţii apolinice mişcă de peste tot aceste muze

** este vocea care răsună printre toate vocile sferelor

Scanned with OKEN Scanner

abil cîntăreţ la lira modernă, este citat pentru aspectul insolit pe care a ştiut să-l dea unuia din aceste instrumente[21]. Sub o formă mai regulată lira modernă, de o formă ondulată şi cu găuri de rezonanţă negre, apare adesori în marchetării, de exemplu la Urbino. Acest instrument era prin forma sa, modul său de folosire, proprietăţile sale muzicale, atît de diferit cît este posibil de lira antică. Dar Renaşterea, cum se va întîmpla de altfel în epoca următoare, ţinea cu o candoare îndărătnică să vadă în ea restituirea unui model inventat la începutul vremurilor de Orfeu şi răspîndit de Sapho, un caz în plus de „reminiscenţă" artistică. Documentele antice în sprijin erau adeseori interpretate, dacă nu falsificate[22]. Exista sentimentul unei juste interpretări a tipului, prin plasarea lui în mîinile lui Orfeu sau ale lui David, confratele său în muzica sacră, prin punerea sa de acord cu alegoriile artei muzicale şi cu îngeri.

Toate aceste fapte corespund unei evoluţii a muzicii şi a organologiei italiene, prezentă de multă vreme şi care nu se localizează nicidecum la Florenţa. Dar interesul pentru muzică şi pentru principiul său „orfic", insistenţa asupra metaforelor „muzicale" în mediul florentin încurajau inovaţiile în iconografia muzicală[23]. Simbolistica lirei rămîne în realitate aceeaşi, fie că este vorba de instrumentul antic sau de „viola" modernă, Apollo în marchetăria de la Urbino este înzestrat cu un instrument cu arc de tip compoźit, care este în acelaşi timp liră şi violă modernă[24]. Dar artistul care a profitat în modul cel mai neaşteptat de iconografia muzicală este Filippino. În a sa *Alegorie* (Kaiser Friedrich-Museum) muza care încearcă să înlănţuiască o lebădă are lîngă ea o stranie liră plantată într-un craniu de cerb. Panoul serbărilor boului Apis (National Gallery, Londra), este un repertoriu de instrumente singulare. Aceste forme complicate sînt concepute drept ilustrare a riturilor antice. Valoarea acestor atribute este destul de elevată pentru a fi pusă în evidenţă alături de muzele din capela Strozzi, care reprezintă alegoriile *Teologiei poetice*[25].

Scanned with OKEN Scanner

În 1475, Botticelli picta pentru marele turnir din Florența stindardul lui Giuliano. Această operă — celebră la vremea ei — nu mai există; dar ea este descrisă de mai multe mărturii concordante[26], cea mai precisă fiind o epigramă de Aurelio Augurelli adresată lui B. Bembo: „Tu mă întrebi de ce, pe stindardul lui Giuliano, este pictat Amor cu mîinile legate la spate, la picioarele sale arcul și tolba cu săgeți sfărîmate, de ce nici o aripă nu îi cade și de ce își ține ochii în jos, nemișcat ca și cum ar suferi o pedeapsă nemeritată... Teribila Pallas îl domină cu lancea sa, răspîndind groaza cu casca sa și înfricoșătoarea sa Meduză. Unii dau acestui lucru o explicație și alții o alta: nici unul nu este de aceeași părere. Iată ce este mai frumos decît imaginile pictate[27]".

Se știe că, în poemul lui Poliziano care a avut drept obiect celebrarea turnirului, Doamna lui Giuliano apărea sub înfățișarea Minervei purtînd armura „pe rochia ei virginală" (II, str. 28), ținînd lancea și scutul cu mască de gorgonă: călcînd pe crengi de măslin arzînd („bronconi", simbolul mediceean), ea ridică ochii spre cer. Minerva în marchetăria de la palatul din Urbino, al cărui stil este florentin, a fost în mod evident executată după modelul botticellian; nu lipsește decît detaliul care se afla pe stindard: Cupidon legat de măslin, arcul și săgețile sfărîmate la picioarele sale. Casca, lancea lui Pallas, scutul său, în ciuda capului Meduzei, nu au nimic antic; avem de-a face cu stilizarea unui simbol de curte[28]. Tema, în fond, era clară: ea evocă metamorfoza eroului refuzat de destinul banal al dragostei; vîlvătaia sufletului său nu îl hărăzește fericirilor facile, ci îl dedică operelor gloriei. În *Giostra*, Giuliano izbucnește, adresîndu-se lui Pallas:

S'Amor con teco a grandi opre mi chiama,
Mostrami il porto, o dea, d'eterna fama

„De dragostea cu tine spre lucruri mari mă cheamă
Arată-mi, o, zeiță, limanul nepieritoarei glorii".
(Giostra, II, str. 42)

Dar el cere de asemenea dragostei care îl inspiră să îi împrumute a sa „sfîntă nebunie“ pentru a răspunde chemării lui Pallas[29]. Dacă avem în vedere că acel *Comentariu la Banchet*, compus de Ficino în 1469, este publicat tocmai în 1474 şi că doctrina conversiunii lui Eros îi este tema esenţială, originalitatea stindardului pictat de Botticelli şi mirarea spectatorilor se înţeleg mai bine: simbolul era direct provenit din noua filosofie a Dragostei, a cărei primă transpunere artistică era făcută în onoarea fratelui lui Lorenzo. Emoţia publicului nu are sens decît dacă simbolistica stindardului, care va deveni în cîţiva ani una banală, în 1475 era de răsunătoare noutate.

Tipul a fost repetat pentru Lorenzo, dacă îl credem pe Vasari, care semnalează printre lucrările executate pentru acesta „o Pallas pe emblema cu mici vreascuri *(bronconi)* arzînd, de mărime naturală“[30]. Acest detaliu, care aminteşte *Giostra*, deosebeşte lucrarea de stindard; dar avem, este adevărat, amintirea unei alte Pallas — poate un tablou şi desigur un desen — de Botticelli, într-o tapiserie aparţinînd familiei Baudreuil[31]: zeiţa cu uşoare valuri albe îşi ţine casca în mîna dreaptă, o ramură de măslin în stînga; scutul este agăţat într-un arbust de ilex, într-un cartuş stă scris: *Et capite etherei nacta sum Jovis alma Minerva mortales cunctis artibus erudiens**. Această inscripţie face evident din ea un simbol platonician al ştiinţei şi al artelor pacifiste. Ficino îi indicase semnificaţia generală, într-un text de un stil particular alambicat: *Înţelepciunea, născută din creştetul lui Jupiter, creator al lumii, îi învaţă pe cei care o iubesc, filosofii, să ţintească mereu spre culme, mai degrabă la partea superioară a obiectelor pe care doresc să le înţeleagă, decît la picioarele lor*. Această Pallas este sfînta doctrină a Academiei care tinde să despartă sufletul de văile inferioare, de preeriile seducătoare, pentru a-l ridica pe culmile cele mai abrupte ale inteligenţei pure[32]. Puterea sa se exersează asupra elementelor sufletului pe care scolasti-

* M-am născut din capul cerescului Jupiter, binecuvîntata Minervă, care-i învaţă pe oameni toate artele

cii le numeau concupiscibil și irascibil: împotriva Venerei, care reprezintă voluptatea, Pallas este castitatea victorioasă, care menține calitatea spirituală a dragostei; contra lui Marte și a violențelor sale, ea este darul contemplației. Puterea sa proprie constă în a reda sufletului adevărata sa altitudine interioară. Lorenzo o evocă în *Altercație* (IV, v. 19) ca pe cea care „întinde mîna slăbiciunii spiritului nostru". Noutatea era de a face din Minerva, sub forma de Pallas-Venus sau Pallas pacifică, o divinitate completă subordonînd, în spiritul lui Platon, etica vieții inteligenței[33].

Pallas și Centaurul (la Muzeul Uffizi) reunește toate aceste elemente într-un simbol mediceean; ea face foarte verosimilă aluzia la înțelepciunea lui Lorenzo și la buna sa guvernare a noii Atene. Rochia în vînt este împodobită cu trei cercuri centrate în jurul unui diamant, simbol care, fără să fie specific lui Lorenzo, situează în mod explicit personajul[34]. Gestul zeiței Pallas care trage de păr semi-omul cu chipul umil și liniștit, motivul de măslin care împodobește rochia înflorată și o încoronează pe zeiță, poate cele două părți ale peisajului, stînci la stînga, orizont plat al unei văi la dreapta, se situează la nivelul alegoriei morale. Minerva nu este forța care lovește, ci cea care vindecă; nu este vorba de o luptă, ci de o metamorfoză care se poate aplica unei cetăți, sufletului, însăși naturii. O ultimă trăsătură luminează arta lui Botticelli: capul centaurului care amintește chipul sfîntului Ioan (Berlin), este redat prin stilizarea reliefurilor romane; dar silueta Minervei, sub finele broderii de măslin, cu mantia sa neagră, cu halebarda sa, nu are nici un precedent, nu mai mult ca imaginea complexă pe care o însuflețește cu arabescul său. Și acolo originalitatea operei florentine este confirmată comparativ cu Italia septentrională. Tablourile lui Mantegna, concepute spre finele secolului pentru „studiolo"-ul Isabelei d'Este, vor reprezenta *Psihomahia*, lupta Minervei războinice împotriva Viciilor; imaginația literară, tonurile acide, desenul dur contrastează cu echilibrul și eleganța lui Botticelli. Panoul mediceean (din 1480—1485)

Scanned with OKEN Scanner

cii le numeau concupiscibil și irascibil: împotriva Venerei, care reprezintă voluptatea, Pallas este castitatea victorioasă, care menține calitatea spirituală a dragostei; contra lui Marte și a violențelor sale, ea este darul contemplației. Puterea sa proprie constă în a reda sufletului adevărata sa altitudine interioară. Lorenzo o evocă în *Altercație* (IV, v. 19) ca pe cea care „întinde mîna slăbiciunii spiritului nostru". Noutatea era de a face din Minerva, sub forma de Pallas-Venus sau Pallas pacifică, o divinitate completă subordonînd, în spiritul lui Platon, etica vieții inteligenței[33].

Pallas și Centaurul (la Muzeul Uffizi) reunește toate aceste elemente într-un simbol mediceean; ea face foarte verosimilă aluzia la înțelepciunea lui Lorenzo și la buna sa guvernare a noii Atene. Rochia în vînt este împodobită cu trei cercuri centrate în jurul unui diamant, simbol care, fără să fie specific lui Lorenzo, situează în mod explicit personajul[34]. Gestul zeiței Pallas care trage de păr semi-omul cu chipul umil și liniștit, motivul de măslin care împodobește rochia înflorată și o încoronează pe zeiță, poate cele două părți ale peisajului, stînci la stînga, orizont plat al unei văi la dreapta, se situează la nivelul alegoriei morale. Minerva nu este forța care love ște, ci cea care vindecă; nu este vorba de o luptă, ci de o metamorfoză care se poate aplica unei cetăți, sufletului, însăși naturii. O ultimă trăsătură luminează arta lui Botticelli: capul centaurului care amintește chipul sfîntului Ioan (Berlin), este redat prin stilizarea reliefurilor romane; dar silueta Minervei, sub finele broderii de măslin, cu mantia sa neagră, cu halebarda sa, nu are nici un precedent, nu mai mult ca imaginea complexă pe care o însuflețește cu arabescul său. Și acolo originalitatea operei florentine este confirmată comparativ cu Italia septentrională. Tablourile lui Mantegna, concepute spre finele secolului pentru „studiolo"-ul Isabelei d'Este, vor reprezenta *Psihomahia*, lupta Minervei războinice împotriva Viciilor; imaginația literară, tonurile acide, desenul dur contrastează cu echilibrul și eleganța lui Botticelli. Panoul mediceean (din 1480—1485)

Scanned with OKEN Scanner

nu este mai puțin îndepărtat de naturalism care triumfa la palatul Schifanoia din Ferrara (către 1470). În ciclul astrologic, Minerva este zeița lunii martie sau, mai exact, ea corespunde semnelor zodiacale care o înlocuiesc. Înconjurată de juriști, de medici și de domnișoare care țes, ea oferă o imagine autoritară și precisă tot atît de diferită de cea a florentinilor pe cît strania Venus, care triumfă pe panoul următor, este îndepărtată de subtila *Primavera*[35]. Originalitatea lui Palas florentină a fost înțeleasă: silueta sa apare pe ultima pagină din manuscrisul napolitan din *Etica lui Nicomah*, pe vîrful unei cupole „ateniene", care amintește de Domul lui Brunelleschi[36]. Ea va dispare la începutul secolului următor: statuia Minervei, pe care Rafael o va reprezenta pe porticul *Școlii din Atena*, derivă prin Urbino din tipul mediceean, dar rectificată după modelul statuilor antice a Atenei și Venerei[37].

NOTE

1. VASARI, ed. Milanesi, III, p. 311.
2. A. CHASTEL, „Melancolia in the sonnets of Lorenzo de'Medici", în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VII (1945) (reluat în „F.F.F.", I, nr. 5).
3. W. WAETZOLDT, „Die Mimik des Denkens in der Malerei", *Die bildende Kunst*, II, p. 293—306.
4. *Infra*, p. 359—372.
5. *Marsile Ficin et l'art*, III, cap. I.
6. Despre iconografia „Artelor liberale" în Renaștere: P. D'ANCONA, „Le rappresentazioni allegoriche delle Arti liberali nel Trecento e nel Rinascimento", în *L'Arte*, V (1902), p. 378 și urm. J. VON SCHLOSSER, „Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer des Stanza della Segnatura", în *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammalungen des all. Kaiserhauses*, Viena, XVII (1896), p. 13 la 100. R. VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance*, vol. II, la Haye, 1932, cap. III, „Les sciences et les arts".
7. E. MÂLE, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, reed., Paris, 1948, Cartea II, cap. II. Ms. lui Attavante; Bibl. Marciana, Veneția, cod. lat., XIV, 35; A. de Hevesy, *op. cit.*, nr. 98.
8. E. H. GOMBRICH, „Botticelli's mythologies", *art. cit.*, p. 57; *supra*, Partea I, partea III, cap. IV.
9. A. SCHARF, *op. cit.*, (1950), p. 29. Fresca intra într-un ansamblu didactic destul de complet. Sibile (probabil de Raffaellino da Garbo) pe boltă, Psihomahia (distrusă)

Scanned with OKEN Scanner

la stînga. *Miracol şi triumf al sfîntului Toma* la stînga, *Adormirea Maicii Domnului* în fund. Într-o schiţă pregătitoare, arhitectura mai bine distribuită evocă un fel de Şcoală din Atena (dominicană) avant la lettre; nici o îndoială asupra prezenţei „Artelor", identificarea lor nu este absolut sigură pentru cele din stînga; raţiunile de alegere se pot datora însăşi personalităţii cardinalului Caraffa: A. L. POPHAM şi P. POUNCEY, *Italian Drawings* (*British Museum*) *the Fourteenth and the Fifteenth century*, Londra, 1930, nr. 131.

10. C. SALUTATI, *Scrisoare către Bartolomeo del Regno*, *Epistolario*, ed. F. Novati, Roma, 1893, vol. II; p. 345—6, citat de P. D'ANCONA, *art. cit.*.

11. „Singularis descriptio Abatiae Fesulanae canonicorum regularium divi Augustini":

Digna suis fiat bibliotheca libris
Fulgeat in primis amato marmore porta
Sit celata meo dextraque laeva modo
Sederit aurato cum pectine Phebus in altum
Plectra movens, quae cum cogitat ire lapis.
Et circum poteris turbam vidisse verendam
Ludere atque ad sonitum gramine ferre pedem
Gramina Calliope magno comitante Marone
Calcat prima, pedes sed movet ore gravi.
Naso celer pedibus, vel fors lasciva Thalia
Cogit, agit motu mollia crura levi.
Dira canens maesto Senecam Melpomena vultu
Increpat ad choream quod negat ire Dei
Atque alli quos nunc longum narrare fuisset
*Dicentur tunc cum venerit hora rei.**

Textul a fost publicat de LAMI, *Deliciae eruditorum*, Florenţa, 1742, p. 127 şi urm.: „Singularis descriptio Abatiae Fesulanae canonicorum regularium divi Augustini". Fragmentul referitor la bibliotecă: p. 128. (Datorăm această referinţă Prof. E. H. Gombrich).

A se vedea privitor la mănăstire: M. WACKERNAGEL, p. 239—240 şi despre manuscrisele din Bibliotecă: Vespasiano da BISTICCI, *Vite degli uomini illustri*, ed. P. Schubring, Iena, 1914, p. 255.

---

* „Descrierea neobişnuită a mănăstirii din Fiesole, a canonicilor Sf. Augustin:
Biblioteca să fie demnă de cărţile sale. / Să strălucească mai întîi poarta de marmură plăcută / Să fie ascunse dreapta şi stînga cum îmi place / Să şadă în mijloc Phoebus cu lira aurită / Mişcînd coardele care merg cum vrea beţişorul de fildeş /, Şi împrejur puteai să vezi o mulţime demnă de respect / Cîntînd şi dansînd în ritm pe pajişte. / Calliope, însoţită de marele Vergiliu, cea dintîi calcă pajiştea / Dar se mişcă cu faţa tristă / Ovidiu, iute de picior sau poate îl sileşte zburdalnica Thalia, / Îşi mişcă picioarele mlădioase cu mişcare uşoară / Recitînd lucruri înspăimîntătoare. / Melpomena cu figura tristă / Îl mustră pe Seneca fiindcă spune că zeii lui merg la dans / Şi alţii pe care ar fi acum prea lung să-i amintesc / Vor fi amintiţi atunci cînd va veni ora faptei.

Scanned with OKEN Scanner

12. Despre *sacellum*-ul muzelor: *infra*, Partea a III-a, partea I,2. Cele şapte figuri care ne-au rămas (Galeria Corsini), au fost prezente în expoziţia „La casa italiana nei secoli", Florenţa, 1948, Catal., p. 46.
13. E. WIND, *Bellini's Feast of the Gods*, Cambridge (Mass), 1948, p. 9 şi urm.
14. R. VAN MARLE, *op. cit.*, p. 278 şi urm. E. PETERICH, „Gli dei pagani nell'arte cristiana", în *Rinascimento* (V), 1942, p. 47—71.
15. *Supra*, p. 210.
16. La castelul Orsini din Bracciano, o suită de fresce derivate din „tarocchi" şi atribuite lui Antoniazzo Romano, decora o bibliotecă: L. BORSARI, *Il castello di Bracciano*, Roma, 1895.
17. A. CALABI, *L'incisione italiana*, Milano, 1931, pl. 30; J. SEZNEC, *La survivance des dieux antiques*, *op. cit.*, p. 123, ed. engl., p. 140. Comentariul la studiul lui A. WARBURG, *Gesamm. Schriften*, *op. cit.*, I, p. 412—415, oferă principalele surse şi rezumă istoria problemei (fără să îl menţioneze pe Ficino). Sursele Antichităţii Tîrzii: PLUTARH, *Quaest. Conv.* IX, 1417, PORPHYRIOS, *Viaţa lui Pitagora*, 31, Martianus CAPELLA, *De Nupt.*, I, 28, BOETIUS, *De inst. mus.*, I, 27..., şi ale Evului Mediu ca ISIDOR DIN SEVILLA (P.L. 83, col. 987), au fost reunite de L. PIPER, *Mythologie der christlichen Kunst*, II, p. 207, 230. F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire*, *op. cit.*, p. 260—61: „Acest sistem de interpretare care transformă fecioarele din Helicon în divinităţi ale sferelor celeste, stăpîne ale armoniei universale, a avut în epoca romană un succes durabil. Îl vedem acceptat în primul secol de Stoici, căci Cornutus îl menţionează în manualul său şcolar; în al II-lea, de platonicienii eclectici, ca moralistul Plutarh sau retorul Maximus din Tyr; în al III-lea, discipolii lui Plotin, ca Porfir şi Aurelius, îi rămîn fideli şi mai tîrziu. Proclus îl menţionează frecvent. Polemistul Arnobius ia această credinţă în rîs şi poetul Ausonius o aminteşte printr-o aluzie rapidă care arată cît era de populară. Neoplatonicienii o transmit ultimilor exegeţi ai păgînismului: Macrobius şi Martianus Capella o expun doct şi acest simbolism a fost astfel răspîndit pînă în Evul Mediu. El trebuia să fie reluat din nou de platonicienii Renaşterii".
18. FICINO, *Opera*, I, p. 614, şi II, 1282. Tablou în: *Marsile Ficin et l'art*, p. 137. F. A. YATES, *The french academies...* p. 133, nr. 2, a indicat rivalitatea celor două clasificări printre mitografii şi poeţii Renaşterii.
19. *Infra*, p. 469—484.
20. HAJDECKI, *Die italienische Lira da Braccio*, Mostar, 1892.
21. Sub formă de cap de cal: VASARI, ed. Milanesi, IV, p. 18.
22. O discuţie a fost deschisă de E. WINTERNITZ, *The Art Bulletin*, XXVIII (1946), p. 114 şi urm., relativ la acest

Scanned with OKEN Scanner

instrument în *Sărbătoarea zeilor* de G. Bellini (Washington). Aceste informaţii după E. Winternitz, anunţat ca un studiu asupra „arheologiei muzicale a Renaşterii"; observaţiile sale despre instrumentele de muzică din *Parnasul* de Rafael vor fi citate p. 480—1.

23. KINSKY, *Storia della musica a traverso l'immagine*, Milano, 1930; A. CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, *op. cit.*, p. 48 şi urm.
24. L. PARIGI, *Nota musicale botticelliana*, în *Rivista d'Arte*, XIX (1937), p. 71—78.
25. E. WINTERNITZ, în culegerea *Les fêtes de la Renaissance*, Paris, 1956. Despre capela Strozzi: *infra*, p. 389—91, şi *supra*, p. 166.
26. Principalele sînt scrisoarea lui Niccolo Michozzi din decembrie 1474: I. DEL LUNGO, *Florentia*, *op. cit.*, p. 393, o descriere anonimă, epistola lui Augurelli către Bembo, semnalate de G. Pozzi, „La Giostra medicea del 1475 e la Pallade di Botticelli", în *L'Arte*, V (1902), p. 71—77 şi scrisoarea lui Filippo Corsini publicată de P. O. KRISTELLER, *Studies*, p. 437 şi urm. Ecoul literar al serbării a fost considerabil; la poemul lui Poliziano, care a fost compus în onoarea sa, trebuie adăugat cel al lui Naldo Naldi, publicat de: A. HULUBEI, „Naldo Naldi, étude sur la joute de Julien sur les Bucoliques dédiées à Laurent de Medici", în *Humanisme et Renaissance*, III (1936), p. 169 la 186.
27. Giovanni Aurelio AUGURELLO: *Carmina*, ms. Laurenz., Plut. 34, cod. 46, 18 r° v°:

*Aurelius ad M. cum oratorem Bernardum Bembum.**
In signis quare Medici sit, Bembe, requiris
Post tergum vinctis pictus manibus amor
Sub pedibusque lenens arcus fractamque pharetram,
Pendeat ex humeris nullaque penna suis;
Atque solo teneat fixos immotus ocellos,
Immeritam veluti sentiat ille crucem.
Horrida cui terreti Pallas supereminet hasta
Et galea et saeva gorgone, terribilis.
Multi multa ferunt, eadem sententia nulli est:
Pulchrius est pictis istud imaginibus.

28. A. WARBURG, „Die verschallene Pallas", în *Gesamm. Schriften*, *op. cit.*, vol. I, p. 24; R. WITTKOWER, „Transformations of Minerva in Renaissance imagery", în *J.W.C.I.*, II (1939), p. 196 şi urm.
29. Giuliano îi spune:

...se mi presti il tuo santo furore
Leverai me sopra la tua natura
E farai, comme suol marmorea rota,
Che lei non taglia e pure il ferro arrota

---

* Aurelius către oratorul Bernardo Bembo (traducerea în text)

(„...de-mi vei împrumuta divina-ţi furie
Ai să mă-nalţi peste a ta natură
Ai să faci precum rotunda piatră
Ce însăşi netăind ascute fierul").

(*Giostra*, II, str. 45.)

A se vedea R. WITTKOWER, *art. cit.*, p. 201; G. POGGI, *art. cit.*, p. 74; J. MESNIL, *Botticelli*, *op. cit.*, p. 45, a remarcat soluţia: „Rebusul era atît de ingenios încît văzînd stindardul, nimeni nu îi sesiza semnificaţia, în afara micului cerc de curteni iniţiaţi. Opoziţia dintre Eros şi Anteros, implicată în această scenă, va fi dezvoltată, în seria de alegorii ale celor două iubiri, în jurul lui 1490: *infra*, cap. IV.

30. VASARI, ed. Milanesi, III, p. 312.

31. Lînă, mătase şi argint: 243×158 cm. Această tapiserie deja semnalată de E. MUNTZ, *Historie de l'art pendant la Renaissance*, *op. cit.*, I, p. 718, a făcut parte din expoziţia de artă italiană, Paris, 1935, Catalog nr. 1752: data de 1520 aproximativ, pe care acesta i-o atribuie, nu este acceptată de J. MESNIL, *op. cit.*, p. 197, n. 40, care aminteşte că abatele de Baudreuil era titularul abaţiei de la Saint-Martin-aux Bois din 1491. După acest autor şi H. HORNE, *op. cit.*, p. 161, desenul din care ea provine nu poate fi anterior lui 1490 şi trebuie să fie pus în legătură cu un desen de la Uffizi şi cu un altul de la Oxford (C. GAMBA), *op. cit.*, pl. 115 *a* şi *b*) din jurul lui 1490. Vezi R. WITTKOWER, *art. cit.*, p. 197.

32. *Opera*, p. 675 şi urm.; acest fragment citat *Marsile Ficin et l'art*, p. 456, a fost studiat de E. H. GOMBRICH, *Botticelli's mythologies*, *op. cit.*, p. 51 şi urm. Fragmente echivalente: *De chr. religione*, cap. XIII, *ibid.*, p. 18; *Laus Palladis*, *ibid.*, p. 1331. Antagonismul Pallas-Venus este introdus în anumite versuri reprezentate de mitul lui Prodicos: E. PANOFSKY, *Herkules am Scheidewege*, *op. cit.*, p. 83.

33. H. HILL, *A corpus of italian medals*, *op. cit.*, nr. 57, 59, *Venus Pacifica* este simbolul adoptat de Laurana în medalia sa din 1463 pentru René de Anjou. R. Wittkower, *art. cit.*, p. 194.

34. Interpretarea politică îngustă vede în aceasta o alegorie a victoriei lui Lorenzo asupra rebeliunii Pazzi-lor şi coaliţia din 1478; ea a fost avansată de A. L. FROTHINGHAM, „The real title of Botticelli's Pallas", în *Journal of the archaeological Institute of America*, XII (1906), p. 438 şi urm., şi J. MESNIL, *op. cit.*, p. 55; ea trebuie să fie rectificată după indicaţiile lui R. Wittkower, *art. cit.*, p. 200, şi E. H. GOMBRICH, *art. cit.*, p. 53.

35. Programul este definit în funcţie de tratatul lui Manilius: A. WARBURG, *op. cit.*, vol. II, p. 477.

36. *Supra*, p. 90.

37. E. PETERICH, *art. cit.* (1942).

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul IV

Viaţa sufletului

Sufletul omenesc posedă, după umaniştii neoplatonicieni, remarcabila calitate de a tinde spre fericire. Vocaţia sa este beatitudinea şi voluptatea[1]. Şi totul concură la aceasta, natura cu pulsaţiile sale de fiinţă vie şi însuşi cerul a cărui strălucire de lumină este ca un „surîs ce descinde din fericirea spiritelor celeste". Tot aşa Venus era divinitatea acestor poeţi şi a acestor savanţi: *Venus id est Humanitas*. Ei îşi acordau astfel permisiunea de a circula liber în domeniile dorinţei, emoţiei şi de a stabili drept ţel al speculaţiei extazele inexprimabile ale Dragostei. Ei revendicau toate aceste mişcări conştiente sau abia conştiente ale sufletului, siguri de a le putea reconcilia într-o perspectivă ascendentă în care totul va fi purificat. Prin această doctrină mediul florentin a exersat asupra publicului italian cea mai vie şi cea mai profundă influenţă; acesta este de asemenea aspectul noului învăţămînt care s-a degradat cel mai rapid şi care era cel mai dificil de susţinut fără contradicţii şi slăbiciuni[2].

Maniera în care imensa literatură păgînă şi creştină despre dragoste a fost folosită de florentini subliniază un refuz funciar al distincţiei stabilită de primii gînditori creştini, apoi treptat slăbită, între *Eros* — resort misterios al sufletului — şi *Agapè (Caritas)* care este harul gratuit al lui Dumnezeu pentru o creatură fără merite[3].

Scanned with OKEN Scanner

Un veritabil ansamblu „erotic" fusese oferit de *Comedie* unde mistica cisterciană expusă de sfîntul Bernard (*Paradis*, XXXI), tocmai încoronează, fără să o ruineze, ascensiunea condusă de Beatrice și regulat ritmată de implicațiile rînd pe rînd personale și doctrinale ale dragostei[4]. Platonismul putea cu ușurință să reînvie pe un teren atît de bine pregătit; dar se adăuga un gust, moștenit de la Petrarca, pentru analiza sentimentelor și, mai ales la Ficino, o afectivitate foarte sensibilă la alternanțele de ardoare și de atonie care constituie viața secretă a sufletului. Dezvoltarea acestei metafizici nu se va produce fără dificultăți[5]: poziția cam naivă din *Convivio* nu va putea fi conservată pînă la capăt. Pico va multiplica obiecțiile asupra rolului totuși discret acordat perceperii senzuale a frumuseții. Dar, în sfîrșit, ipoteza directoare a neo-platonismului va rămîne acest acord fundamental între *appetitus*-ul sufletului și dragostea superioară, care sînt amîndouă răspunsuri la atracția dragostei divine. În jurul acestui postulat morala, psihologia și teoria însăși a cunoașterii puteau fi reconstituite. Dubiile emise de marele critic al umanismului florentin care a fost Savoranola, subliniară punctul slab al acestui optimism; și reîntoarcerea la paulinismul strict al Reformei îl vor dezminți, în anii următori, în mod brutal, chiar în clipa în care se răspîndea în societatea italiană doctrina destul de echivocă a „platonismului monden"[6]. Și acolo situația atinsă între 1470 și 1500 a fost, într-un cuvînt, un echilibru fără echivalent în perioada anterioară și în cea care a urmat.

I se măsoară mai bine amplitudinea cînd recunoaștem ceea ce datora filosofia florentină recentei descoperiri a textului lui Lucrețiu, al cărui manuscris a fost restituit de Poggio în 1414[7]. Această lectură a dat umanismului florentin un fel de șoc intelectual mărturisit de lucrarea binecunoscută a lui Lorenzo Valla (1431 și 1433), sau imnul adresat Venerei de Leonardo Bruni. Generația lui Ficino a fost în același timp fascinantă și înspăimîntată de viziunea poetică și severita-

tea din *De natura rerum*. Recurgerea la platonism s-a constituit ca remediu la atracţia doctrinei epicuriene: *Teoria platoniciană* şi epistolele lui Ficino revin adeseori asupra acestei alternative. Exista deci în cultura florentină o tentaţie spre naturalism care nu descoperă vitalitatea universală decît pentru a pierde sentimentul destinului supranatural al sufletului. În această perspectivă istoria umanităţii este cea a unei civilizaţii întotdeauna precare. Ideii unei epoci de aur, pesimismul îi substituie o viziune sumbră a primelor epoci umane. Această idee lucreţiană trebuia să fi fost destul de puternic răspîndită pentru ca Piero di Cosimo să fi putut, la sfîrşitul secolului, să evoce pentru Giovanni Vespucci straniile sale *storie baccanarie* şi pentru Francesco del Pugliese ciclul său surprinzător despre viaţa primitivă[8].

Specificul neo-platonismului era, dimpotrivă, să întreţină ideea unei naturi fericite, grădină a sufletului, potrivită bucuriilor dragostei puţin cîte puţin „sublimată". Quattrocento-ul moştenea în acest domeniu un repertoriu poetic foarte organizat, căruia îi corespondea o tradiţie iconografică destul de slabă. Dante, într-o oarecare măsură, fixase cadrul vizual al „viziunilor" de dragoste, la etajul Paradisului terestru, al cărui personaj fermecător are toate trăsăturile locurilor promise fericirii şi unde au loc pe rînd apariţia acelei *bella donna* care cîntă şi dansează printre flori, imagine a fericirii irezistibile a dragostei, apoi cortegiul lui Beatrice, care este revelaţia promisă acestui meleag neasemuit. Aceste trei elemente, un decor încîntător, apariţia feminină şi un cortegiu sau o sărbătoare reapar la nesfîrşit în nenumăratele poezii de dragoste, constituind armatura lor imaginativă. Boccaccio descrie cu insistenţă în *Amorosa Visione* castelul sufletului cu jocul de εκφρασεις — care constă în inserarea de scene figurate în arhitecturile sale imaginare; acest decor fantastic va face parte din gen, ca şi cortegiul doamnelor, cavalerilor şi al oamenilor iluştri. Regulile acestei literaturi lăsau puţină libertate; una din tentativele cele mai originale

Scanned with OKEN Scanner

pentru a-i reda puţină prospeţime a fost cea a lui Giovanni Gherardo da Prato, în fragmentele care au fost grupate sub titlul *Paradiso degli Alberti*[9]: aventura este povestită ca o călătorie în Creta — unde sînt descoperite regatele ruinate ale lui Saturn — şi în Cipru — insula Venerei — al cărui peisaj, arhitecturile şi multiplele „istorii" pictate sau sculptate evocă puterea universală. Acest text a fost una din sursele lui Poliziano; el pare de asemenea să-i fi inspirat lui Leonardo evocarea Ciprului care se găseşte într-un fragment mutilat: aceasta este descrierea, poate concepută ca un model de tablou, a unui ţărm încîntător care atrage vasele care eşuează pe un recif: cimitirul acestor epave acoperă insula fabuloasă[10].

Nu există nici un gînd ascuns sarcastic în celebra descriere din *Stanze*, unde o strălucită acumulare de motive plăcute etalează natura veselă şi palatul zeiţei. S-a revenit la ideea Paradisului terestru, ţinut al Venerei. Panourile de pe porţi şi sculpturile din castelul de vis constituie un fel de repertoriu al iconografiei Venerei. Tema *Afroditei anadyomene*, aşezată aici în amintirea lui Apelles, a fost reluată de Botticelli. În *Primăvara* acelaşi artist a evocat domnia zeiţei cu atîta autoritate şi o artă mai puţin prolixă decît Poliziano. Există fără îndoială o comunitate de inspiraţie între discursul politic al lui Poliziano, arta subtilă a lui Botticelli şi paginile lui Ficino despre dragoste[11]: ea ţine mai întîi de o anumită fineţe imaginativă, de o stilizare a viziunii, care analizează cu subtilitate motive simple, elegante, luminoase şi fără importanţă. Evoluţia capătă astfel o claritate de emblemă care confirmă valoarea de simbol intelectual: domnia Venerei desemnează energia nativă a sufletului, puterea care antrenează natura, viaţa spiritului însuşi. Acesta este principiul spre care conduce tot umanismul şi cultura de curte din Florenţa şi care era lipsit de o mare reprezentare. Dar în jurul acestei
465 „viziuni beatifice" gravita un anumit număr de

imagini în care amprenta de cultură nouă nu este mai puțin evidentă.

I. CELE TREI GRAȚII

Un grup de trei Grații, de mult regăsit la Roma, a fost trimis, în 1502, de cardinalul Piccolomini catedralei din Siena[12]. Artiști îl studiaseră la Roma înainte de această dată, cum o dovedește desenul executat de Antonio Federighi, către 1470—1480, cu inscripția scrisă de mînă: *Queste femine sono in chasa chardinale di Siena, sono 3, sono fatte dreto e dinansi, chiamanti le 3 grazie, in Roma, antiche* („Aceste femei se află la cardinalul din Siena: sînt trei și eu le-am desenat din față și din spate: se numesc cele trei Grații, ele se află la Roma și sînt antice")[13]. Acest document dovedește că grupul nu este încă total familiar: Federighi tocmai îl descoperă. Juxtapunînd în desenul său, cele trei personaje văzute din spate grupului văzut din față, el îl înțelege ca reunirea a două reliefuri plate: îl descifrează, ca un pictor și nu ca un sculptor, ceea ce este de altfel conform cu stilul operei în care profilul nu contează. Se înțelege mai bine astfel că succesul său este îndeosebi atestat în pictură.

Grupul era, totuși, cunoscut din tratatul lui Alberti; el este descris acolo, după Seneca (*De beneficiis*, I, 3) ca un motiv de dans, Grațiile fiind înlănțuite una de cealaltă și rîzînd, în veșminte grațioase". Această mențiune literară a fost fără îndoială punctul de plecare al lui Botticelli, cînd a introdus dansul Grațiilor în *Primăvara*[14]. Se pare, dimpotrivă, că ar exista o amintire a grupului cardinalului din Siena, în fresca Venerei la palatul Schifanoia, anterioară cu cîțiva ani: cele trei nimfe plasate pe un soclu stîncos și înzestrate cu o intensitate senzuală parcă demonică, apar deasupra îndrăgostiților. Imaginea nu are nici farmecul, nici pudoarea celei a lui Botticelli: ea face să fie apreciată prin contrast candoarea. La umaniștii florentini Grațiile nu înce-

Scanned with OKEN Scanner

tează să fie evocate pentru a ilustra demonstrațiile cele mai diverse: conform autorităților antice și creștine, aristoteliciene și platoniciene, după care cifra trei și principiul trinitar al luminii se pot multiplica fără sfîrșit, fiecare noțiune se pretează la împărțirea în trei principii, care permite să îi fie aplicată imaginea Grațiilor[15]. Dar se recurge la aceasta pentru a se insista asupra primatului metafizic al frumuseții. Pe medalia gravată de Spinello pentru Pico, Grațiile apar cu inscripția: *Amor*, *Pulchritudo*, *Voluptas*, care le leagă de „cercul spiritual" al universului și de inițierea platoniciană a frumuseții[16]. În *Comentariul* său la cîntecul lui Benivieni, Pico le descrie insistînd asupra trăsăturilor grupului — deja semnalate de anticii mitografi: înlănțuirea celor trei nimfe și dispunerea lor, una *cu chipul întors către noi... celelalte două ca cineva care se întoarce*[17]. Charitele devin astfel un fel de ideogramă, o hieroglifă a universului „armonic" în planșa cosmosului „muzical" a lui Gafurio și în bogata ilustrare umanistă a manuscrisului *Eticii lui Nicomah*[18]. Micul tablou al lui Rafael (Chantilly) nu are, aparent, nici o legătură cu grupul sienez în compoziția sa[19]. Cele trei divinități care fac fără îndoială pandant la tabloul *Visului lui Scipio* prezintă sferele simbol al nemuririi; ele semnifică principiul moral, prin aceeași deplasare de sens care permitea să se facă din Venus principiul perfectei *Humanitas*[20].

II. CELE DOUĂ IPOSTAZE ALE IUBIRII

Un panou (Wallace Collection) atribuit, fără certitudine, lui Piero di Cosimo, este numit în general *Triumf*[21]. Lucrarea trebuie să dateze din jurul lui 1488, dată a frumosului manuscris al lui Didymus Alexandrinus *De spirito sancto*, miniat de Gherardo și Monte del Fora pentru Matei Corvin, în care se află o compoziție asemănătoare; pe soclul arcaturii, foarte împodobit, unde apar, la stînga, regele Ungariei și, la dreapta, soția sa

Scanned with OKEN Scanner

Beatrice de Aragon, pot fi numărate cinci reliefuri în grisaille pe fond de aur: Apollo și Marsyas, un cal pe cale de a fi îmblînzit, Triumful, un nou cal, izvorul Castaliei[22]. Imaginea este mai completă pe reversul unei medalii a lui Bertoldo care datează din aceiași ani 1490 și care, printr-o ezitare caracteristică, este cînd descrisă ca un *Triumf al Castității*, cînd ca un car „dionysiac" sau o bacantă pedepsind un personaj refractar la dragoste[23]. Aici avem una din compozițiile „literare" specifice mediului florentin: dar, dacă ne încredem în tradițiile iconografice anterioare sau posterioare, ne decidem cu greu dacă este vorba de o glorificare a Castității — ca în *Triumful* lui Petrarca — sau de o evocare a tiraniei crude a Venerei. Medalia lui Bertoldo arată solul acoperit cu capturile lui Eros (sau Cupidon) care lipsesc în miniatură și pe panou și, pe de altă parte, conducătorul carului care lipsește pe panou. Acesta este deci derivat și dacă el rezistă explicației, aceasta înseamnă că compoziția incompletă devine confuză. Aripile, tolba, arcul și săgețile smulse, sfărîmate și aruncate pe pămînt ajung, într-adevăr, să indice faptul că victima așezată pe altar este ea însăși Eros sau Cupidon, un frate al călăului și el Eros sau Cupidon, care înviorează focul. În panoul de la Londra, ca pe medalia lui Bertoldo, personajul îngenunchiat pe altarul arzînd este de o mărime care ne face să ne gîndim mai curînd la o „victimă a dragostei" decît la un cupidon[24]; totuși în miniatură ca și pe panoul din boltă, analogia între cei doi *Erotes* este flagrantă. Ar fi vorba de o greșeală iconografică a gravorului, repetată de pictor? Faptul că pe medalie panoplia Erosului învins: arce, săgeți, tolba de săgeți și... aripi, zac pe pămînt, ne obligă să-l căutăm pe Cupidon dezarmat în altă parte.

Nu este vorba de un „Triumf". Fără îndoială se văd adeseori în *Triumful Castității* slujitoarele acesteia dezbrăcîndu-l și legîndu-l pe Amor învins sub gestul imperios al irezistibilei Virtuți; aceasta este scena de pe un panou celebru al lui Jacopo del Sellaio[25]. Dar compoziția noastră nu

Scanned with OKEN Scanner

este o simplă reducere a acestui tip cu o variantă originală care ar fi purificarea prin foc. Orice cortegiu este eliminat; carul tras de cai nărăvaşi (care se văd repetaţi pe pictura în tonuri de gri a miniaturii) introduce alegoria sufletului; scena în care dragostea învinsă este consumată de însăşi flacăra dragostei are un „concetto" mai subtil.

Carul, condus de *putti* înaripaţi, îl aminteşte de exemplu pe cel al lui Bachus şi Ariadna care figura, după o camee în onix din colecţia lui Lorenzo, printre *tondi* din curtea interioară a palatului Medici[26]. Donatello îl folosise deja pentru a împodobi casca lui Goliat la picioarele lui David: acest detaliu îl asocia pe Goliat imprudentei şi vinovatei exuberanţe a pasiunilor. Dar „concetto"-ul lui Eros consumat pe altarul dragostei se luminează, pe de altă parte, graţie unei alte compoziţii contemporane: el apare, într-adevăr, într-unul din compartimentele boltei în plin cintru cu care Sangallo şi Cronaca acoperiseră vestibulul sacristiei de la Santo Spirito[27]. Precum în atriumul de la Poggio a Caiano a cărui dispunere acest vestibul o repetă, bolta este împărţită în trei registre cu trei chesoane pătrate: fiecare din ele conţine un disc central legat prin patru puternice bandouri împodobite pe laturile chesonului. Chesonul central are simbolul Duhului Sfînt, care aminteşte hramul bisericii; în ecusoane, în partea care se rotunjeşte către biserică, sînt sculptate două grele palmete ieşind dintr-un vas; în cele două ecusoane simetrice apar două scene care ilustrează *sub invocatione Sancti Spiriti* motivul celor două iubiri. La stînga, Eros epuizat pe altarul Sacrificiului, căruia un amoraş înaripat îi înviorează flacăra suflînd în interior; acest altar conţine un decor lizibil în basorelief care este repetat pe jumătate în ecusonul drept. Acolo se recunoaşte un bărbat doborît de femei, adică Orfeu masacrat de bacante, pentru că nu a cedat la orgie (la dreapta, execuţia incorectă a înlocuit bacanta cu un bărbat)[28]. Această aluzie la supliciul aplicat de preotesele păgîne ilustrează conflictul dragostei pure şi al instinctelor infe-

Scanned with OKEN Scanner

rioare. În același timp sacrificiul din altar *își capătă întregul sens*, ca și consumarea dragostei „terestre" sub ardoarea dragostei „celeste" care transformă natura. Ne aflăm în inima iconografiei noi a celor două iubiri și a celor două Venere, definită de Ficino în al său *Convivium de amore* și căreia Poliziano i-a dat o interpretare personală în fragmentul *Stanze*-lor în care Giuliano îi cere lui Cupidon ajutorul său pentru a-l depăși:

Se mi presti il tuo santo furore
*Leverai me sopra la tua natura.**

La fel Pico, într-o pagină celebră din *Commento*, îl prezenta pe bărbat asemenea *unei materii surprinsă de foc și transformată în flacără... de puterea dragostei*[29].

Înlănțuirea scenelor prezentate în *Tratatul* lui Didymos pare să confirme această explicație: fără îndoială, nu din întîmplare scena din holocaustul dragostei o găsim în același moment în vestibulul bisericii de la Santo Spirito și pe frontispiciul unui tratat privitor la Duhul Sfînt. În miniatură sacrificiul dragostei inferioare este încadrat de două panouri prezentînd cai care se îmblînzesc — alegorie a naturii de dominat[30] — și completat prin două imagini laterale care sînt, la dreapta supliciul lui Marsyas, la stînga fîntîna Castaliei, adică principiul superior al acelui „santo furore". Este deci vorba despre Venus, acționînd în înțelegere cu Apollo, supusă acțiunii principiului superior, dar nicidecum despre răzbunarea sa și mai puțin despre un elogiu al castității, care ar fi renunțarea la dragoste. Aceasta este, ca pe stindardul din *Giostra*, o imagine nouă destinată să reprezinte „sublimarea lui Eros". Personajul alegoric care prezidează în scenă, trebuie să fie deci „puterea dragostei" sau Venus celestă care pune stăpînire pe suflet: vasul pe care este așezată reprezintă fără îndoială receptacolul pasiunilor și

---

* De-mi împrumuți ardoarea sfîntă a ta
Mă vei înălța deasupra stirpei tale

Scanned with OKEN Scanner

al viciilor (de unde capetele de faun și de făuniță); cel mai mic, pe care ea îl ține, un recipient purificator. Pare îngăduită, din acest punct de vedere, comparația cu un mic vas din care iese o flacără simbolică pe care o pune în mișcare alegoria acelui *Amor Sacro* în pînza lui Tițian.

III. NOUA „PSIHOMAHIE"

Nici una din legendele antice capabile să reprezinte viața sufletului nu a atras atîta pe umaniștii de obediență platoniciană ca cea a lui Orfeu[31]. Ficino, Pico, și-au însușit-o; ea conține toate dimensiunile visului lor filosofic. Orfeu este primul poet: imnurile sale obscure celebrează însăși principiile lumii și Haosul dominat de Iubire. Miracolele operate prin vocea sa care mișca pietrele și calma sălbăticiunile subliniază puterea totală a sufletului asupra universului creat. Mitul lui Orfeu este mitul omului-poet la cel mai înalt grad al puterilor sale[32]. El înfățișează mai întîi sufletul pătruns de admirație și de tandrețe pentru universul creat căruia el i se releva, într-o oarecare măsură, drept forța vie. Transpunînd cu ardoare legenda antică, Ficino îl va evoca astfel pe Dumnezeu însuși ca pe un pastor orfic veghiind asupra universului: *Divinul „plugar" face să apară vlăstarele tinere și rădăcinile; cum s-ar întoarce ramurile fără aceasta către soare gonind umbra?... Dumnezeu face să apară pomii, mînă și paște vitele, cum spuneau anticii teologi*[33]. Orfeu înconjurat de animale participă el însuși la această stranie pastorală. Dante în *Convivio* amintise „moralizarea" legendei lui Orfeu: *Înțeleptul, prin vocea sa, alină și face umile inimile nemiloase și îi face să împlinească voia sa pe cei care nu duc nicicum o viață dedicată științei sau artei și pe cei care nu duc o viață supusă rațiunii și sînt precum pietrele*[34]. Dar este vorba de o rațiune pătrunsă de extaz poetic: Orfeu desemnează în același timp comuniunea totală cu natura și confundarea totală cu Dumnezeu. Numele său va servi natural să indice sta-

Scanned with OKEN Scanner

diile excepţionale ale vieţii spirituale, în contact cu divinitatea: *Cea de a şaptea şi cea mai înaltă formă de alienare spirituală este cea care duce la castitatea sufletului dedicat lui Dumnezeu, aşa precum Orfeu îl învaţă pe Museus în imnul său dedicat tuturor zeilor. Acest suflet nu este pentru o vreme doar ci aproape pentru întotdeauna templul liniştit al lui Dumnezeu, şi El bate la poarta sa şi îi trece pragul din clipa în care El îl vede deschis; acolo El se stabileşte şi îl hrăneşte pe om cu ambrozie*[35]. Orfeu este aici în acelaşi timp maestrul şi exemplul: un fel de „mistică" a contemplării şi a visului se preconizează sub invocaţia sa. Ea se completează prin tragedia dragostei pierdute şi regăsite, prin episodul coborîrii în Infern, prin crima bacantelor; acolo se găsesc încercările puţin obişnuite care îl aşteaptă pe omul contemplativ. *Orfeo* al lui Poliziano, compus în pripă în 1480, este un fel de balet pitoresc, o „sacra rappresentazione" pe toate aceste teme. Se ştie că la Milano Leonardo a trebuit să-i studieze punerea în scenă[36]. Majoritatea tablourilor care ilustrează legenda par a fi în legătură cu piesa lui Poliziano. Ca şi panoul de „cassone", compus de Jacopo del Sellaio, prin dispunerea sa paratactică şi accesoriile sale de scenă[37]. Altele care sînt atribuite lui Baldassare Carrari de Forli, atestă succesul „provincial" al legendei lui Poliziano. Într-un tablou sînt reprezentaţi Pluton şi Proserpina aşezaţi într-o cavernă a infernului în formă de bulă transparentă care este probabil tot un artificiu scenic[38]. Într-o serie de farfurii atribuite altădată lui Timoteo Viti, prietenul lui Rafael dar, în realitate, posterioară anului 1500 şi datorată lui Niccolo Pellipario de Casteldurante (Muzeul Correr), episoadele legendei vor fi la fel popularizate sub o formă sentimentală şi facilă[39].

Suita plachetelor de bronz ale „maestrului legendei lui Orfeu", în care azi este recunoscut Bertoldo, este singura ilustrare florentină demnă de legenda umanistă. Cele trei episoade ale sale: *Orfeu şi animalele*, *Orfeu în faţa lui Pluton* şi *Orfeu şi menadele* sînt tratate cu forţă, într-un

Scanned with OKEN Scanner

stil îngrijit, înnobilat cu tuşe antichizante, nu fără analogie cu medalioane în tonuri de gri ale lui Signorelli la Orvieto. Seria datînd din jurul lui 1490 trebuie să fi fost fondată pentru un adept de la Careggi[40]. Dar prezentarea cea mai originală a legendei se află pe pavimentul unei capele a bisericii San Domenico din Siena; această compoziţie a fost mult timp atribuită lui Beccafumi; dacă ea datează, cum este mai verosimil, din perioada 1480—1490, este contemporană cu panourile din catedrală. Poate trebuie ca desenul să fie atribuit lui Francesco di Giorgio[41]. În stilul puţin dur al incrustaţiei regăsim scena „pastorală" sculptată altădată de Luca della Robbia, dar cu o simbolistică mai bogată. Sub discurile soarelui şi al lunii, printre pomi stilizaţi, eroul mitic învîrte deasupra capului o oglindă în mijlocul fiarelor ameninţătoare. Acest detaliu neaşteptat incită să fie căutat aici „magicianul" primelor epoci, acel *priscus theologus* al platonismului. Oglinda care reflectă ardoarea solară este, ca şi ţitera care răsună pînă departe, instrumentul-tip al acţiunilor apolinice; în întocmirea fizică: *Forma netedă, concavă şi strălucitoare a oglinzii, asemănătoare cu cerul, primeşte exact pentru aceasta harul însuşi al cerului, concentrează razele lui Phoebus şi poate să consume imediat orice corp solid plasat în axa focarului său*[42] şi, la fel, în întocmirea vieţii morale, unde fiarele reprezintă pasiunile, pe care înţeleptul le supune prin virtuţile oculte ale „magiei" şi ale ştiinţei. Acolo se află — se pare — raţiunea pentru care oglinda este înlocuită cu lira[43]. Dacă astfel este corect, am avea cheia unuia din desenele cele mai ciudate ale lui Leonardo: lupta animalelor în jurul bărbatului cu oglinda în flăcări (muzeul Luvru)[44]. Vedem la Siena, în aceeaşi atitudine ameninţătoare, licornul, leul, pantera, pe care Leonardo le dezlănţuie pe una contra alteia, centrîndu-şi desenul pe lupta bestială a vulturului şi a dragonului. Tînărul bărbat îndreaptă spre ei suprafaţa concavă a scutului-oglindă pentru a-i orbi, astfel încît ne putem

 întreba dacă „alegoria morală" a lui Leonardo nu

Scanned with OKEN Scanner

este o variantă pe tema lui Orfeu, raportată la magia luminii.

Legenda lui *Hercule* este aproape tot atît de completă ca acea a lui Orfeu: mai familiară Evului Mediu, ea devenise în mîna mitografilor din secolul al XIV-lea legenda morală prin excelenţă: *Hercules id est virtus*[45]. În distrugerea monştrilor naturii se citeşte eliminarea pasiunilor. Salutati construise pe mitul lui Hercule o întreagă doctrină a vieţii active. Landino şi Ficino continuă o lungă tradiţie citîndu-l, unul în *De vera nobilitate* şi *Convorbirile camaldoliene* şi celălalt în diverse epistole, pe Hercule printre eroii care înfăţişează raţiunea în acţiune: *unicus in nobis est homo, bestiae vero sunt multae.** Ficino va lăuda energia lui Poliziano în polemică comparîndu-l cu Hercule, ceea ce nu a avut şansa să placă poetului, ai cărui duşmani au reluat cu ironie complimentul[46]. Oricum, nu de la aceste interpretări filosofice venea succesul unei legende prea cunoscute care tindea natural să îmbrace un alt aspect. Difuzarea anecdotei morale a lui Hercule la încrucişarea drumurilor şi ilustrarea sa din abundenţă[47], nu împiedica faptul ca Hercule să fi semnificat înainte de toate puterea fizică şi victoriile gloriei.

Acesta era primul dintre *uomini famosi*; Petrarca îl considerase ca atare; şi vigurosul erou se afla printre marii oameni pe care Piero della Francesca îi reprezentase într-o casă de la San Sepolcro şi un imitator al lui Uccello în palatul Bardi Sarzelli la Florenţa[48]. Nu se observă în aceste lucrări cea mai mică legătură cu *Hercule* „nemuritor", ţinînd în mînă mărul simbolic al vieţii fericite, cunoscut prin statuia antică (Palatul Conservatorilor) pe care un sculptor ucenic al lui Bertoldo îl va evoca spre 1500[49]. Acesta nu este eroul stoician de două ori învingător al morţii, personajul agitat al lui Seneca, care interesează pe artiştii din Renaştere, ci o figură hotărîtă a activităţii şi a succesului, omul acelei *virtu*, irezisti-

---

* singur în noi e doar omul, căci sălbăticiuni sînt multe.

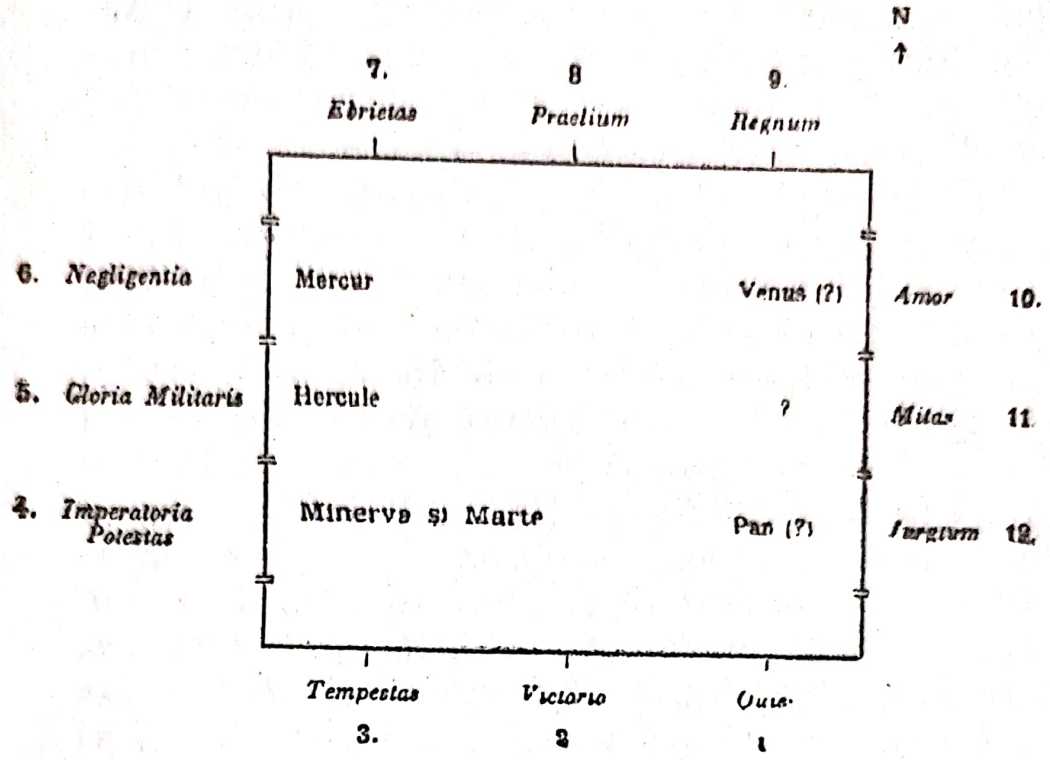
bilă și răzbunătoare. El apare adeseori în manuscrise. În 1463 o pictură a lui Francesco di Giorgio într-un manuscris în 1472, la Ferrara, o miniatură astrologică care îl arată pe Hercule răpunînd hidra[50], se inspiră din faimoasele compoziții ale lui Pollaiuolo; cele trei mari tablouri pe pînză (pierdute după 1495), care împodobiseră către 1460 casa Medicilor, reprezentau amplu, pentru prima oară, muncile lui Hercule: sufocîndu-l pe Anteu, doborînd leul și distrugînd hidra. Versiuni reduse le-au păstrat amintirea: se vede pe un fundal de peisaj toscan generos desfășurat întreg efortul fizic și acea *terribilità* a eroului. Nu trebuie poate uitat, pentru interesul său, faptul că Hercule se număra printre protectorii legendari ai Florenței[51]. Pe frumosul bust de războinic (Bargello) care este probabil un portret al lui Giuliano, platoșa este împodobită pe o parte cu două imagini, reprezentînd „fatti di Ercole" de o parte și pe alta cu medalionul lui Nero. Exista o statuie antică a lui Hercule în grădina casinoului de la San Marco; Leonardo pare să facă aluzie la ea într-o notă din *Codex Atlanticus*[52]. Tipul „herculean" îl va obseda pe Michelangelo: la moartea lui Lorenzo el va lucra la o statuie a eroului cu măciucă; mai tîrziu, Republica îi va comanda cu insistență un grup care pare să fi fost cel al lui Hercule și Anteu[53]. Sînt imaginile acelei *Fortitudo* civice[54].

Dacă se iau în considerație punerile în scenă atît de abundente și de generale în Renaștere[55], Florența și-a manifestat, în comparație cu celelalte provincii din Italia, o atitudine rezervată, cel puțin în Quattrocento. Elogiul lui Cosimo-Cosmos și al lui Lorenzo sub numele de Pan rămîne un joc poetic, alături de exaltarea lui Sigismondo Malatesta la Rimini. Transpunerea Medicilor în magi este o flatare mai puțin insolită decît reprezentările eroice care încep să fie la modă în Italia de Nord; este mult mai puțin decît ceea ce-și va permite papa Iuliu al II-lea. Exista în nevoia de glorificare o periculoasă înclinare către nesinceritate și impostură. Este completată

statura personajului făcînd apel la aptitudinile, virtuţile, demnitatea lui, pentru a-l adapta unui tip magnific, pentru a-l reprezenta în „erou". Acest artificiu nu era nou. Dar Florenţa prefera o glorificare mai discretă. Se mulţumea cu aluzii voalate la bogăţie, la nobleţe şi la ambiţiile personajului şi chiar de preferinţă la un caracter dominant: puritatea sufletului cardinalului de Portugalia la San Miniato, energia lui Sasseti la Santa Trinitá. Se pare că climatul intelectual creat de umanismul platonician ar fi favorizat o adaptare „psihologică" a motivelor triumfale ale artei antice, a cărei folosire se răspîndise deja în ornament, cu scopuri mai puţin subtile. Astfel, imaginea unei *victorii* sugerează grandoarea morală mai curînd decît prestigiul militar; un sclav înlănţuit desemnează sufletul ţinut în sclavie de pasiuni, mai curînd decît supunerea faţă de un învingător. Tot aşa cum ea invită la cercetarea figurilor cu dublu sens care asociază lumea păgînă cu gîndirea creştină, influenţa neo-platonismului florentin încurajează folosirea simbolurilor glorificării terestre în sensul unei măreţii total diferite. În mare, acesta este cazul ciclului alegoric cel mai original de la sfîrşitul Quattrocento-ului: ansamblul celor douăsprezece panouri în stuc imitînd bronzul, dispuse în curtea interioară a palatului lui Bartolomeo Scala[56]. Factura energică invită la atribuirea acestei curioase lucrări atelierului lui Bertoldo. Stilul este cel al plachetelor sale, ca dublul registru al inspiraţiei în care scenele de violenţă, luptele de animale alternează cu cele în care apar alegorii ale activităţii umane. Ne aflăm cînd în apropierea *Educaţiei lui Eros* (Victoria and Albert Museum) şi cînd în cea a *Luptei cavalerilor* (Bargello) care sînt ca cele două faţete ale artei lui Bertoldo, prezentînd acelaşi contrast între o compoziţie volburoasă şi amestecată în scenele de dezordine şi o demnitate rece, de personaje aliniate, în tablourile simbolice.

Aceste reliefuri corespund desfăşurărilor morale din culegerea *Apologi* a juristului umanist[57]. Acolo se descoperă o anumită prezentare *ad homi-*

Scanned with OKEN Scanner



11 1. *Quies* (Liniștea) Cîntăreț din vioară (Orfeu?); nouă personaje; grotă cu dragon. 2. *Victoria* (Victoria) Patru figuri: femeie pe car cu două roți. 3. *Tempestas* (Timpul) Bătrîn cu discipol; grup rustic. 4. *Imperatoria potestas* (Puterea de a porunci) Științe (?); Orfeu-Minerva; imperator și soldați. 5. *Gloria Militaris* (Gloria militară) Car cu Hercule, Fortuna... 6. *Negligentia* (Neglijența) Mercur cu cerșetor; femeie ținînd o tînără victimă (?); grup. 7. *Ebrietas* (Beția) Centauri în jurul unei urne în fierbere din care apare un porc. 8. *Praelium* (Lupta) Lupte și cavaleri. 9. *Regnum* (Autoritatea) Bărbat doborînd animale. 10. *Amor* (Iubirea) Doi războinici și bătrîn așezați; Venus (?) ținînd mărul; războinic; bărbat gol (Marte?), lovindu-l pe Cupidon în fața unei femei bătrîne. 11. *Mitas* (Blîndețea) Bărbat gol; leu devorînd un bou. 12. *Jurgium* (Cearta) Dans rustic; muzicanți; bărbat beat. 13. Mercur. 14. Hercule. 15. Minerva și Marte. 16. Venus. 17.? 18. Pan (?)

nem, sensibilă de exemplu în partea sudică, a panourilor consacrate negoțului *(Negligentia)* față de puterea politică *(Gloria Militaris)*, unirea Minervei cu Marte *(Imperatoria Potestas)*, în timp ce seria opusă, *Amor*, *Mitas*, *Jurgium*, descrie supunerea instinctelor de adevărata putere a lui Eros. Seria orientală — *Ebrietas*, *Praelium*, *Regnum* — prezintă dezlănțuirea pasiunilor bes-
477 tiale[58]; cea din vest — *Tempestas*, *Victoria*,

Quies —, pacea și seninătatea sufletului victorios. Fiecare panou corespunde unuia dintre Apostoli, al cărui nume este reluat într-o inscripție. Se observă toate elementele unei noi „psihomahii": nu lupta binelui și a răului sînt dezvoltate, ci rivalitatea diverselor părți ale sufletului, lupta elementului rațional cu elementele „irascibile" și poftele inferioare[59]. O indicație mai precisă este furnizată de figura cîntăreților din violă, la stînga lui *Quies*, repetată în centrul acelei *Imperatoria Potestas*; ea este apropiată de statueta lui Bertoldo: *Orfeu* sau *Apollo* (Bargello). Robusta figură a lui Hercule din *Gloria militaris* pare să fixeze celălalt aspect esențial al acestei „psihologii" alegorice care, în ciuda obscurității sale confirmă, într-un cuvînt, faptul că „oglinda morală" găsise în Hercule și în Orfeu eroi ai vieții active și ai vieții contemplative, cele două simboluri ale sale esențiale.

NOTE

1. Unul din documentele cele mai semnificative în acest sens este poemul de tinerețe al lui Lorenzo, *Altercazione* care parafrazează un discurs al lui Ficino despre fericire: vezi B. WADSWORTH, „Landino's Disputationes Camaldulenses, Ficino's de Felicitate and L'Altercazione of Lorenzo de'Medici", în *Modern Philology*, L (1952), p. 23—31.
2. *Marsile Ficin et l'art*, II, 1, și III, 1, cu bibliografia esențială: pentru Ficino, studiile fundamentale sînt cele ale lui P. O. KRISTELLER, citate p. 127, n. 17. Evoluția filosofiei iubirii și interpretările sale succesive au fost schițate de E. F. MEYLAN, „L'évolution de la notion d'amour platonique", în *Humanisme et Renaissance*, V (1938), p. 418—442.
3. În ciuda tradiției iconografice: R. FREYMAN, „The evolution of the Caritas figure", în *J.W.C.I.*, XI (1948), p. 68 și urm.
4. B. NARDI, *Dante e la cultura medievale*, a 2-a ediție, Bari, 1949, I.
5. E. CASSIRER, *Individuum und Kosmos*, *op. cit.*, cap. IV, a arătat cum doctrina dragostei constituie punctul central al filosofiei Renașterii.
6. Mediocrul *Anteros* de B. FREGOSO este publicat la Milano în 1496, tratatul lui EQUICOLA redactat în 1494 la Napoli (publicat în 1525), *Asolani* de BEMBO scrise în

Scanned with OKEN Scanner

1496 (publicate în 1505), *Dialogi* de Leon EBREO în 1501—2 (publicate în 1535), Vezi: *infra*, Concluzie.

7. H. PFLAUM, „Die Idee der Liebe, Leone Ebreo, zwei Abhandlungen zur Geschichte der Philosophie in der Renaissance", în *Heidelberger Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte*, nr. 7, Tubigen, 1926, p. 14 și urm.; A. WARBURG, *Gesamm, Schriften, op. cit.*, I, p. 41, II, p. 478; P. O. KRISTELLER, *Il pensiero...*, *op. cit.*, p. 319 și urm.
8. *Supra*, p. 176 și urm.
9. Giovanni DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti*, ed. A. Wesselofsky, 4 vol., Bologna, 1867; V. ROSSI, *Il Quattrocento*, *op. cit.*, 195—6.
10. A. MARINONI, „Il Regno e il sito di Venere", în *Convivium*, IV (1956), p. 164 și urm.
11. Articolele recente ale lui A. B. FERRUOLO, „A trend în Renaissance thought and art: Polizian's Stanze per la Giostra", în *The romanic Review*, XLIV (1953), p. 246—256, și „Botticelli's mythologies, Ficino's De amore, Poliziano's Stanze per la giostra. Their circle of Love", în *The Art Bulletin*, XXXVIII (1955), p. 17—26, nu au făcut decît să repete fără precizie această analogie de ansamblu.
12. A. FREY SALLMANN, „Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten", în seria *Das Erbe der Alten*, II, Leipzig, 1931, p. 74 și urm.; A. VON SALIS, *op. cit.*, p. 153 și urm., nu menționează studiile precise ale „motivului" ale lui W. DEONNA: „Le groupe des trois Grâces et sa descendance", în *Revue archéologique*, XXXI (1930), 5, p. 274—332, și: „Le motif antique des trois Grâces nues", în *Bulletin du Musée Art de Genève*, 1931, p. 191.
13. B. DEGENHART, „Unbekannte Zeichnung Francescos di Giorgio", în *Zeitschrift f.K.G.*, VIII (1939), p. 135. Grupul se află acum la muzeul Operei: E. CARLI, *Il museo dell'Opera e la libreria Piccolomini di Siena*, Siena, 1946, p. 11: este vorba de o copie romană după o pictură elenistică din secolul al III-lea î.e.n.
14. A. WARBURG, *Sandro Botticellis Frühling*, *op. cit.*, I, p. 27. ALBERTI, *De pictura*, ed. Janitschek, *op. cit.*, p. 174.
15. E. H. GOMBRICH, *art. cit.*, p. 32 și urm. Unele din aceste interpretări: splendoare, prospețime, fericire (Landino), spirit jovial, solar, venusian (Ficino) au putut fi sugerate prin atributele pe care Grațiile le primesc în arta antică: spice, fructe, ramuri... E. WIND, *Bellini's Feast of the Gods*, *op. cit.*, p. 11, n. 8, trimite la *Elementele de teologie* ale lui PROCLUS, 146, care fac din triadă un principiu teologic universal. Dar actualitatea sa în Quattrocento este clar orientată în sensul „orfic" și „catetic". Astfel, PICO, *Concluzii*, XXXI, 8: *qui profundo et intellectualiter divisiones unitatis Venereae in trinitatem Gratiarum... intellexerit, videbit modum*

Scanned with OKEN Scanner

*debite procedendi in Orphica Theologia**; J. SEZNEC, *op. cit.*, p. 103. (Grupul a căpătat chiar în cercurile umaniste un fel de valoare „inițiatică" după E. WIND, *Pagan mysteries*, *op. cit.*).

16. J. B. SUPINO, *Il medagliere mediceo*, Florența, 1899, nr. 101, 103, 106. G. HABICH, *Die Medaillen der italienischen Renaissance*, *op. cit.*, p. 68, nr. 59.
17. G. PICO DELLA MIRANDOLA, *Commento alla Canzone d'amore*, II, 17 „delle tre grazie seguace di Venere e de loro nomi", ed. E. Garin, vol. I, Florența, 1942, p. 508—9 Berchorius, prietenul lui Petrarca, indica faptul că două dintre Grații trebuie să fie întoarse spre Venus; *Libellus de deorum imaginibus* (v. 1400, Italia de Nord), omite înlănțuirea lor: A. WARBURG, *op. cit.*, p. 540, în ciuda precizărilor corecte ale lui PETRARCA, (*Africa*, III, 216).
18. Grațiile din mîna lui Apollo fac parte din tradiția antică, cum dorește MACROBIUS, *Saturn*, 1, 17, 13, citat de A. WARBURG, *op. cit.*, p. 414. J. OVERBECK, *Griechische Kunstmythologie*, *op. cit.*, I, p. 21.
19. Aceasta este ceea ce a arătat, contrar lui R. GRUYER, *Raphael et l'Antiquité*, Paris, 1863, I, 233 și lui W. DEONNA, *art. cit.*, E. TEA, „Le fonti delle grazie di Raffaello", în *L'Arte*, XVII (1914), p. 31 și urm. După M. VAN LOHUIZEN-MULDER; *Raphael's Images of Justice-Humanity-Friendship. A Mirror of Princes for Scipione Borghese*, Wassenaar, 1977, cele două mici tablouri formau la origine cele două pagini de legătorie ale unei cărți.
20. E. PANOVSKY, *Herkules am Scheidewege*, *op. cit.*, admis de A. VON SALIS, *op. cit.*, p. 155.
21. P. SCHUBRING, *Cassoni*, Leipzig, 1923, nr. 414; Wallace Collection, *Pictures and drawings*, a 3-a ed., Londra, 1949, p. 72, nr. 556; A VAN MARLE, *The italian schools of painting*, *op. cit.*, vol. XIII, p. 347, nr. 1. B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance*, Oxford, 1932, p. 454: „Triumph of Love (?) not after 1488".
22. *Italian manuscripts in the Pierpont Morgan Library*, New York, 1953, nr. 71, pl. 49 (cu bibliografie).
23. G. F. HILL, *A corpus of Italian medals of the Renaissance before Cellini*, Londra, 1930, p. 242, nr. 919, pl. 149. W. V. BODE, *Bertoldo*, *op. cit.*, p. 21, fig. p. 17.
24. Cum a propus S. SETTIS, *art. cit.*, p. 149, unde interpretarea noastră este discutată.
25. J. Del Sellaio, patru triumfuri provenind din oratoriul Sfîntului Anselm de la Fiesole: P. SCHUBRING, *op. cit.*, nr. 372. Și mai tîrziu, pe fresca lui Signorelli destinată palatului lui Pandolfo Petrucci la Siena (c. 1509, National Gallery, Londra), după Petrarca. Pe această temă: E. PANOFSKY, „Der gefesselte Eros".

---

* Cine a înțeles în mod profund și inteligent diviziunile unității Venerei în trinitatea Grațiilor, va vedea cum trebuie modul de a proceda în Teologia orphică

Scanned with OKEN Scanner

Zur Genealogie von Rembrandts Danae, în *oud-Holland*, I (1933), p. 193 și urm.

26. E. KRIS, *op. cit.*, nr. 19 și 26.
27. Macheta sacristiei a fost aprobată în august 1489; vestibulul este cu puțin posterior. Sangallo a fost însărcinat cu acest lucru împreună cu Cronaca în martie 1493: G. MARCHINI, *op. cit.*, p. 90. Vezi *supra*, p. 145. Vasari atribuie lucrarea lui Sansovino.
28. Aceasta este scena pe care Mantegna o reprezentase în tonuri de gri pe bolta din *Camera degli Sposi* la Mantova (1473—4): E. TIETZE-CONRAT, *Mantegna*, Londra, 1955, pl. 83, și pe care o va relua Dürer: E. PANOFSKY, *op. cit.*, vol. II, pl. 49.
29. Citat: *Marsile Ficin et l'art*, p. 121 și 123. Acolo se află originea lui *Anteros* de care vorbește P. HAEDUS, *De amoris generibus*, Treviso, 1492 și FREGOSUS, *Anteros*, Milano, 1496; vezi E. PANOFSKY, *Studies in iconology*, *op. cit.*, p. 127 și urm.
30. Nu se va uita faptul că lupta celor doi Eros fusese reprezentată de Donatello (*supra*, I Parte, p. 55 urm., apoi de Bertoldo, id. p. 78) după o gemă mediceeană.
31. L. MARRONE, „Il mito d'Orfeo nella drammatica italiana", în *Studi di letteratura italiana*, Florența, 1922, p. 119—259. Despre importanța mitului pentru Ficino: *Ficin et l'art*, Introd., p. 30—31.
32. *Convivio*, I, 3, amintește cosmogonia „orfică" de la începutul *Argonauților*. Listă de texte privitoare la Orfeu, simbol civilizator, PLATON, *Legile*, III, HORAȚIU, *Ad Pis.*, 391, SERVIUS, ad *Georg*, IV, 520, LACTANTIU, *Div. Inst.*, I, 5, BOCCACCIO, etc., grupați de Ch. W. LEMMI, *The Classic deitis in Bacon (a study in mythological symbolism)*, Boston, 1933, p. 152—3, care îl omite totuși pe Ficino.
33. *Th. pl.*, XIV, 8, *Opera*, p. 318, citat și analizat de W. DRESS, *op. cit.*, p. 99.
34. *Convivio*, II, I, 3; A. PEZARD, «Le „Convivio" de Dante », în *Annales Université de Lyon*, III, 9, Paris, 1940, p. 15. Tema vine de la Cicero, prin SERVIUS (ad. *Aen*, VI, 65) și Brunetto LATINO (*Tes.*, III, 11). Ea reapare în BOCCACCIO, *De General. deorum*, V, 12, unde lira lui Orfeu devine: *oratoria facultas*.
35. *Th. plat*, XIII, 2, *Opera*, p. 295.
36. Vezi în ultimul rînd: C. PEDRETTI, „La machina teatrale per l'„Orfeo" di Poliziano", în *Studi vinciani*, Geneva, 1957, p. 90—97.
37. P. SCHUBRING, *Cassoni*, *op. cit.*, nr. 85, p. 304 (col. Lankoronsky, Viena).
38. T. BORENIUS, „Some italian cassone pictures", în *Italienische Studien P. Schubring zum 60. Geburtstag gewidmet*, Leipzig, 1929, p. 1 la 9. Stilul acestor panouri care constituie după toate aparențele două „cassoni" complete (3 panouri de mobilă) este de comparat cu cel din *Legenda*

Scanned with OKEN Scanner

Ariadnei (P. SCHUBRING, *op. cit.*, nr. 381 și 382) și cu o gravură florentină a *Triumfului lui Bachus și al Ariadnei* către 1480 (A. HIND, *Italian engravings, op. cit.*, nr. 11), care sînt de asemenea vulgarizarea poemelor lui Poliziano și ale lui Lorenzo.

39. G. BALLARDINI, *La majolica italiana (dalle origini alla fine del Cinquecento*, Florența, 1938, p. 44 și fig. 42. După O. VON FALKE, această suită ar fi fost executată pentru Pietro Ridolfi, ginere al Magnificului.

40. E. MOLINIER, *Les plaquettes de bronze de la Renaissance*. E. V. BODE, *Bertoldo, op. cit.*, p. 41.

41. J. JUDEY, *D. Beccafumi*, Freiburg im Br., 1932, p. 100, estimează că desenul nu ar fi fost de Beccafumi, mai verosimil de G. B. Sozzini. Atribuirea nouă se datorează lui G. F. HARTLAUB, „Ein unbekanntes Werk des Francesco di Giorgio", în *Pantheon*, februarie 1943, care crede că a descoperit acolo, fără fundament suficient, pe Adam din Kabbală (după Pico), în loc de Orfeu (după Ficino).

42. *De vita*, III, 17, *Opera*, p. 355.

43. Orfeu este constant menționat de Ficino ca poetul-filosof al divinității solare. Astfel: *Orfeu l-a numit pe Apollo ochiul viu al cerului... care posedă sigiliul dătător de formă oricărui lucru din lume* (*Th. pl.* XIII, 2 *Opera*, 295). Pentru binele sufletului, ca și pentru cel al corpului: „Apollo este pentru anticii teologi inventatorul medicinei... În cartea imnurilor sale, Orfeu consideră că el răspîndește prin razele vitalității sănătatea și viața în toți și alungă bolile..." (*Opera*, 651).

44. B. BERENSON, *The drawings...*, *op. cit.*, nr. 1064; A. E. POPHAM, *Leonardos Zeichnungen*, *op. cit.*, nr. 21; A. E. POPHAM, *Les dessins de Léonard*, trad. fr., Bruxelles, 1947, nr. 110, p. 44; L. GOLDSCHEIDER, *Léonard de Vinci*, *op. cit.*, nr. 54, „semnificația acestei alegorii nu a fost încă găsită..." (p. 30). Desenul este datat 1493—1494 și, în general, pus în legătură cu emblemele, alegoriile și mascaradele concepute de Leonardo la curtea lui Lodovico și bogate în aluzii politice și personale: „soarele are aici aceeași forță ca în stemele ducelui".

45. F. GETA, „L'avventura di Ercole", în *Rinascimento*, V (1954), p. 227—260; Ficino nu este menționat. O scrisoare către Giovanni Nesi, datată din 1477, conține totuși un fel de „Hercule moralizat" după împărțirea în trei a facultăților date în *Timeu*:

Cap	*rationandi*	} *natura*
Inimă	*irascendi*	
Ficat	*concupiscendi*	

„Ratio in nobis Hercules nominatur. Hic occidit Antaeum id est immania quaedam simulachra phantasiae", apoi:

„leonem, iracundiam et hydram, concupiscendi vim"* (*Opera*, p. 775).

46. Despre toate aceste probleme: *Marsile Ficin et l'art*, p. 176, n. 5.
47. E. PANOFSKY, *Herkules am Scheidewege*, *op. cit.*.
48. Despre fragmentul lui Hercule, col. Gardner, Boston: K. CLARK, *Piero della Francesca*, *op. cit.*, pl. 98; despre Hercule florentin, M. SALMI, *Paolo Uccello...*, p. 32.
49. W. BODE, *Die italienischen Bildwerke des Kaiser Friedrich-Museums*, II, Bronze Statuetten, Berlin, 1930, pl. 10, nr. 41, și A. VON SALIS, *op. cit.*, p. 56 și 259. Vezi și: F. BAYET, „Hercule funéraire", în *Mélanges Ecole de Rome*, XXXIX (1921), p. 234; F. CUMONT, *op. cit.*, p. 480 și nr. 3; E. CASSIRER, *Individuum und Kosmos*, *op. cit.*, p. 77.
50. A. S. WELLER, *Francesco di Giorgio*, *op. cit.*, fig. 12; F. SAXL și M. MEIER, *Catalogue of Astrological and Mythological illuminated manuscripts of the latin Middle Ages*, Londra, 1953.
51. E. MUNTZ, *Les précurseurs*, *op. cit.*, p. 48. Din 1277, cel puțin, sigiliul purta o efigie a lui Hercule: W. PAATZ, *Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toscana*, *op. cit.*, p. 198.
52. E. SALMI, *Scritti vinciani*, Florența, 1924, p. 205.
53. Ch. DE TOLNAY, *Michelangelo*, I, p. 197 și III, p. 100—101.
54. *David* din 1502 avea aceeași semnificație și rezulta dintr-un tip antic de Hercule. M. WACKERNAGEL, p. 105; Ch. DE TOLNAY, *Michelangelo*, I, p. 153.
55. W. WEISBACH, *Trionfi*, Berlin, 1919, a dat o primă schiță a temei, fără să distingă suficient aspectele succesive, cum a notat E. PANOFSKY, *Studies in iconology*, *op. cit.*, p. 291, nr. 62. Deja în arta romană pompa militară putea să aibă o valoare „religioasă" tot atît de bine ca și politică": F. CUMONT, *op. cit.*, p. 457.
56. Despre personaj și palat: *supra*, p. 174 și urm.
57. Motivul *Ebrietas*: centaurii în jurul urnei în fierbere de unde iese un porc, merită poate să fie legat de fragmentul din PLOTIN, *Enn.*, I, 6—6, despre „porcii în mlaștină". A. PARRONCHI, *art. cit.*, *supra*, p. 175, N. 1, a completat cum se cuvine prin referirea precisă la *Apologi* indicațiile date mai sus, care au fost deci corectate în consecință.
58. Sîntem deci departe de gravura tardivă a lui B. Bandinelli (1545), *Lupta lui Apollo și a lui Cupidon în prezența zeilor*, luată ca tip de „psihomahie" neo-platoniciană: E. PANOFSKY, *Studies in iconology*, *op. cit.*.

---

* Capul — capacitatea de a raționa
Inima — capacitatea de a se mînia } natura
Ficatul — capacitatea de a dori

„Judecata din noi e numită Hercules. Acesta l-a ucis pe Anteu. Acesta înseamnă oarecare simulacre ale fanteziei", apoi „leul, mînia și hydra, forța de a dori."

59. 1. *Quies* (Liniştea) Cîntăreţ din vioară (Orfeu?); nouă personaje; grotă cu dragon. — 2. *Victoria* (Victoria) Patru figuri: femeie pe car cu două roţi. — 3. *Tempestas* (Timpul) Bătrîn cu discipol; grup rustic. — 4. *Imperatoria potestas* (Puterea de a porunci) Ştiinţe (?); Orfeu-Minerva; imperator şi soldaţi. — 5. *Gloria Militaris* (Gloria militară) Car cu Hercule, Fortuna... — 6. *Negligentia* (Neglijenţa) Mercur cu cerşetor; femeie ţinînd o tînără victimă (?); grup. — 7. *Ebrietas* (Beţia) Centauri în jurul unei urne în fierbere din care apare un porc. — 8. *Praelium* (Lupta) Lupte şi cavaleri. — 9. *Regnum* (Autoritatea) Bărbat doborînd animale. — 10. *Amor* (Iubirea) Doi războinici şi bătrîn aşezaţi; Venus (?) ţinînd mărul; războinic; bărbat gol (Marte?), lovindu-l pe Cupidon în faţa unei femei bătrîne. — 11. *Mitas* (Blîndeţea) Bărbat gol; leu devorînd un bou. — 12. *Jurgium* (Cearta) Dans rustic; muzicanţi; bărbat beat.

„GH. ASACHI"
IAŞI

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

FLORENȚA CA CENTRU AL SINTEZELOR ARTISTICE ALE RENAȘTERII, — GRIGORE ARBORE 5

Prefață la ediția românească (1981) 21

Prefață 46

INTRODUCERE — *Legenda mediceeană* 61

Mecenatul lui Lorenzo 64
Politica de prestigiu artistic 65
Rolul personal 69
Școala din grădina de la San Marco 73
Legenda „epocii de aur" 80

APENDICE — *Portretele umaniștilor* 84

PRIMA PARTE 93
ARTIȘTI ȘI UMANIȘTI 93

Prima secțiune — *Colecțiile* 94
Introducere — *Incertitudinile Muzeului florentin* 94

Capitolul I — *Medalionul reprezentînd „Carul sufletului"* 106
Capitolul II — *Medalioanele de la Palatul Medici și cornalina lui Cosimo* 116
Capitolul III — *Personajele „dionysiace" ale lui Donatello* 132
Capitolul IV — *Muzeul etrusc și „etruscan revival"* .. 144
Capitolul V — *Bustul lui Platon* 159
Capitolul VI — *Bronzurile lui Bertoldo* 165

Scanned with OKEN Scanner

A DOUA SECȚIUNE
TEXTELE 176

Introducere — *Publicațiile Academiei din Careggi* 176

Apendice — *Manuscrisele miniate ale umaniștilor* 180

Capitolul I — *Cadrele umaniste ale istoriei artei* .. 189
Capitolul II — *Cadrele umaniste ale teoriei artei* 198
Capitolul III — *Dante, Academia platoniciană și artiștii* 215

I — Academia platoniciană îl anexează pe Dante 215
II — Portretul lui Dante 220
III — Manuscrisele și edițiile ilustrate ale „Divinei Comedii" 222
IV — Două interpretări ale Comediei lui Dante: Botticelli și Signorelli 225
V — Cosmologie și simboluri: Leonardo și Giuliano da Sangallo 231
VI — Dante și arta clasică: Rafael și Michelangelo .. 234

A TREIA SECȚIUNE..... 253
PROGRAMELE 253

Introducere — *Paradigma arhitectului* 253

Capitolul I — *Templul* 268

Capitolul II — *Vila* 282
Poggio a Cajano 286

Capitolul III — *Decorul sacru: reînnoirea Mozaicului și mormintelor* 298
Mozaicul florentin 298
Mormintele 305

Capitolul IV — *Decorul profan* 315
Vila de la Spedaletto 319
Ciclurile lui Botticelli în vile 320
Palazzetto-ul lui Bartolomeo Scala 323
Panourile de interior ale lui Botticelli și Piero di Cosimo 324

PARTEA A DOUA 333
Probleme de iconografie și stil 333

Introducere — *Originalitatea Florenței* 334

Sărbătorile 336
Elenismul 337

Scanned with OKEN Scanner

O doctrină a poeziei şi a artei 340
„Muzica" şi cultura atelierelor 342

PRIMA SECŢIUNE 354
DOMNIA IMAGINILOR 354

Introducere — *Profan şi sacru* 354

Capitolul I — *Natura* 373

I — Sfera şi elementele 374
II — Ciclurile timpului la Poggio a Cajano 387
III — „Pan Saturnius" 396

Capitolul II — *Istoria* 415

I — Istoria profetică 418
II — Istoria sacerdotală. Adoraţia magilor 423
III — Înţelepţii şi eroii 431

Capitolul III — *Cunoaşterea* 446

I — Cele şapte arte şi muzele 448
II — Palas mediceeană 454

Capitolul IV — *Viaţa sufletului* 462

I — Cele trei Graţii 466
II — Cele două ipostaze ale iubirii 467
III — Noua psihomahie 471

Scanned with OKEN Scanner

Bibliqteca de artă
315
Arte şi civilizaţii

artă şi umanism la florenţa pe vremea lui lorenzo magnificul

În riturile şi în admiraţiile sale, în dubla sa vocaţie precoce pentru autosatisfacţie şi autocritică, în tendinţa sa spre repliere, Cetatea lui Lorenzo dă uneori impresia unei lumi închise, unde temperamentele se exaltă şi unde obsesiile cresc repede în intensitate. Graţia botticelliană, taina lui Leonardo, tinereţea lui Michelangelo presupun ceva puternic şi singular, care concentrează energii intelectuale şi morale în conflicte neobişnuite. Am încercat aici să analizăm cîteva dimensiuni ale sufletului florentin în inima a ceea ce se numeşte Renaştere.

ANDRÉ CHASTEL

Vol. I şi II lei 42

Scanned with OKEN Scanner